MINISTÈRE
DE
L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES
BEAUX-ARTS

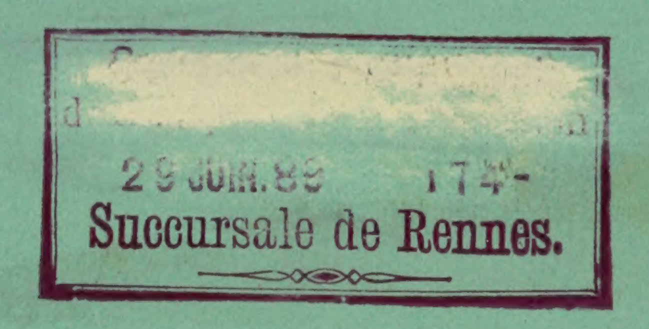


Prix d'Honneur

1889



Grand Prix d'Honneur 1889
décerné à Albert Grenier
de la classe de Flûte Anthoni





HISTOIRE

GÉNÉRALE

DE LA MUSIQUE

TYPOGRAPHIE FIRMIN DIDOT. -- MESNIL (EURE).

HISTOIRE

GÉNÉRALE

DE LA MUSIQUE

DEPUIS LES TEMPS LES PLUS ANCIENS

JUSQU'A NOS JOURS

PAR F.-J. FÉTIS

TOME PREMIER

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET CIE

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1869

PRÉFACE.

L'histoire de la musique est inséparable de l'appréciation des facultés spéciales des races qui l'ont cultivée. Cet art, étant essentiellement idéal, n'a d'existence que par l'homme qui le crée, et à qui la nature ne fournit d'autres éléments que le son et le temps. Sous quelque aspect qu'on examine les productions musicales répandues sur toute la terre, depuis le chant le plus rudimentaire jusqu'aux œuvres les plus grandioses et les plus complexes, on n'y aperçoit autre chose que le produit des facultés humaines, lesquelles sont distribuées inégalement aux peuples comme aux individus.

Tel est le point de vue où je me suis placé en écrivant ce livre. Ce n'est pas à dire toutefois que je sois entré tout d'abord dans cet ordre d'idées : fourvoyé, comme mes prédécesseurs, dans une fausse voie lorsque je conçus le dessein de réunir les matériaux d'une histoire de la musique, soixante ans avant le moment où j'écris cette préface, je croyais, d'après des autorités devant lesquelles je m'inclinais, je croyais, dis-je, à une gamme donnée par la nature pour base de toute musique; je n'élevais aucun doute contre l'infaillibilité des théories géométriques dont je m'étais rempli la tête, quoiqu'elles fussent en contradiction les unes avec les autres : enfin, achevant de m'égarer, j'avais abondé dans le sens des doctrines sensualistes de Locke et de Condillac, lesquelles ne me laissaient apercevoir, dans la destination de l'art auquel je me consacrais, que le moyen de produire des sensations agréables. Les conséquences de ces erreurs devaient être et furent en effet de m'amener à considérer, de même que le P. Martini, la pensée du compositeur comme moins importante que la perfection matérielle de la forme.

Les méditations auxquelles je me livrai quelques années plus tard, pour la recherche du principe de l'harmonie et l'étude des philosophies idéalistes, commencèrent la réforme de mes idées; par degrés, elles finirent par me conduire dans la voie de la vérité historique et philosophique. Une phrase de Leibniz, *la musique est un calcul secret que l'âme fait à son insu* (1), fut un trait de lumière pour mon esprit. Je compris que, dans cet axiome lumineux, il s'agit, non pas de nombres ni de chiffres proprement dits, mais de rapports que l'organisation, plus ou moins favorable, saisit entre les sons. Il y a bien loin de là, sans doute, au sentiment, à l'inspiration, à l'imagination poétique qui, par les combinaisons des sons, émeuvent les masses et leur arrachent des cris d'admiration; mais si, avant la création de son œuvre, le génie n'avait pas l'intuition de ces rapports de sons et n'en faisait, sans le savoir, un calcul plus rapide que l'éclair, ni le sentiment, ni l'inspiration, ni l'imagination ne s'éveilleraient, et la musique n'existerait pas

J'ai rendu compte, ailleurs (2), des circonstances dans lesquelles tous mes doutes furent dissipés, en 1831, et j'ai dit comment j'acquis la conviction que la musique devait son origine à la synthèse des rapports des sons avec les facultés sentimentales et imaginatives d'une certaine race de l'humanité. Mes études subséquentes ont affermi mes opinions à cet égard, et je n'ai pas eu de peine à voir le néant des critiques qui en ont été faites.

Si la musique est l'œuvre idéale de l'humanité, elle ne peut avoir été produite que par des peuples doués des facultés d'appréciation de rapports, d'inspiration et d'invention; de plus, il faut qu'elle ait été appelée à progresser. Or, si l'on examine avec attention les peuples qui couvrent la terre, on ne peut s'empêcher de reconnaître que certaines classes de l'humanité sont déshéritées de ces avantages; la science et l'expérience s'accordent pour constater cette triste vérité. L'historien de la musique a donc pour premier objet de ses recherches les conditions nécessaires pour la création

---

(1) *Musica est exercitium arithmeticæ occultum nescientis se numerare animi.*

(2) Préface de la troisième édition de mon *Traité de la théorie et de la pratique de l'harmonie.* On trouve aussi cette préface dans toutes les autres éditions jusques et compris la neuvième.

de cet art et pour son développement; le second consiste à distinguer, dans l'histoire générale, la race humaine qui possède ces qualités. Il a de plus à étudier la filiation des peuples issus de cette race, leurs croisements avec d'autres races moins privilégiées, les influences des milieux où ils ont vécu, et les circonstances qui ont favorisé ou retardé leurs progrès. Par la nature de son sujet, l'historien est donc obligé d'aborder les sciences de l'anthropologie et de l'ethnologie. Les études de linguistique ne lui sont pas moins nécessaires, car il ne doit rien négliger de ce qui peut l'éclairer sur les rapports des peuples dont les systèmes de musique ont de l'analogie. L'importance de ces études est bien plus grande qu'on ne serait tenté de le croire au premier aperçu, car on essayerait en vain d'expliquer certaines particularités de la musique d'un peuple de l'antiquité si l'on séparait ce peuple de sa souche, et si ce n'était que dans sa musique même qu'on en cherchât le principe. Bopp a parfaitement établi (1) qu'il y a dans le système de la langue grecque certaines formes qui ne peuvent être expliquées par elles-mêmes et sans le secours du sanscrit; qu'il en est de même des rapports du latin avec le grec, et des langues classiques avec les idiomes germaniques; rapports ignorés naguère et qui, non-seulement sont rendus évidents aujourd'hui par la philologie comparée, mais dont les analogies de mécanisme ont été démontrées dans les moindres détails. Et pourquoi ces rapports, ces analogies si délicates dans la construction de ces langues, si ce n'est parce que les peuples qui les ont parlées et les parlent encore sont tous issus de la race arienne?

Ce qui est vrai pour les langues l'est aussi pour la musique : les questions, si souvent et si vainement débattues, concernant les anciens systèmes de tonalité de la musique des Grecs et l'existence supposée de l'harmonie dans cette musique n'ont pu être résolues tant qu'on a considéré l'antiquité grecque comme le point de départ; mais quand il sera démontré, dans la présente histoire, que le système tonal des Grecs leur est venu de l'Inde et de la Perse; que

(1) *Grammaire comparée des langues indo-européennes;* préface de la première édition.

leurs instruments sont d'origine asiatique, et qu'ils n'ont rien eu en musique qui ne fût d'abord dans l'Orient, toutes les hypothèses relatives à ces choses s'évanouiront.

Quel que fût le mérite des auteurs dont nous avons des histoires de la musique, ils n'ont pu sortir du cercle étroit où les retenait l'insuffisance des connaissances à l'époque où ils écrivaient. Tout se tient, tout s'enchaîne dans l'histoire de cet art : nul moyen, par exemple, de traiter de la musique des Hébreux sans les mettre en rapport avec l'Égypte, la Chaldée et l'Assyrie, où ils ont subi de longs esclavages ; or, les grandes découvertes qui ont éclairci l'histoire, rectifié la chronologie, et présenté sous leur aspect véritable les mœurs et les arts de ces grands empires, ces découvertes, dis-je, ont été faites de notre temps. Elles ont mis au néant les hypothèses de Kircher, de Perizonius et d'autres, auxquelles Martini, Forkel et Burney ont accordé trop de confiance. D'autre part, les Arabes, étant de même race que ces peuples sémitiques et parlant une langue analogue aux leurs, ont une musique dont le système n'est bien connu que grâce à des travaux récents. Enfin, dans l'est de l'Asie se trouvaient les Aryâs ou Ariens, qui peuplèrent la Perse et l'Inde, puis l'Asie Mineure, la Grèce et l'Europe, et dont il n'est pas fait mention dans les écrits des savants qui viennent d'être nommés. Cependant, si l'histoire de la musique dans l'antiquité ne commence pas par celle de ces peuples primitifs, il ne peut y avoir qu'incertitude en ce qui concerne le même art chez les Grecs. On voit donc combien était prématurée l'entreprise d'une histoire de la musique des temps anciens, avant qu'on en eût recueilli les premiers matériaux.

Ce n'est pas à dire que nous soyons en possession de tous les faits qu'il faudrait connaître pour dissiper les incertitudes, et pénétrer certains mystères relatifs à la musique ancienne chez les Indiens, les Perses, les Égyptiens, les Assyriens, les Hébreux et autres peuples ariens et sémitiques : il reste beaucoup à apprendre, beaucoup à découvrir, pour atteindre à la connaissance complète de ces choses. Que si des circonstances heureuses et fortuites viennent éclairer nos descendants à ce sujet, alors une histoire complète et définitive de la musique sera possible et remplacera celle que j'offre au public de mon temps.

Avec l'aurore du christianisme commence une application nouvelle de la musique, digne d'un grand intérêt, car elle s'absorbe tout entière dans l'art religieux. Certains points de cette époque ont été naguère éclaircis; je me suis efforcé d'en élucider quelques autres, et mon attention s'est principalement attachée à la nécessité de mettre en évidence les emprunts faits à l'Orient par l'Église d'Occident pour le chant dans son culte.

Après les premiers essais barbares de la cohésion simultanée des sons, commence l'histoire proprement dite de la musique formulée en art. Des siècles s'écoulent encore, pendant lesquels il ne se fait dans cette voie que de timides pas, comme ceux du voyageur dans une nuit profonde. Cette longue époque, qui comprend le moyen âge jusque vers la fin du quatorzième siècle, a été longtemps couverte de ténèbres : des travaux archéologiques, faits avec patience, quoique non exempts d'erreur, les ont en partie dissipées. Les historiens de la musique, cités précédemment, n'ont pu éviter des lacunes regrettables sur ce temps d'enfantement laborieux de l'harmonie, si curieux par les efforts de ceux qui y travaillaient, ainsi que par leurs égarements. Enfin la lumière se fait; au quinzième siècle, si l'on avance encore lentement dans la voie de la véritable harmonie, du moins les absurdités d'agrégation de sons disparaissent : dès ce moment l'histoire de la musique n'a plus à signaler que des conquêtes.

Il est une partie de cette histoire qui, bien qu'elle n'appartienne pas à la musique considérée comme art, n'en est pas moins digne d'intérêt; je veux parler des chants populaires de toutes les races et de toutes les époques. Les historiens n'ont pas cru devoir s'en occuper, soit qu'ils ne leur accordassent pas assez d'importance au point de vue historique, soit que les matériaux leur fissent défaut. Pour moi, je croirais n'avoir fait qu'une histoire incomplète de la musique, si je laissais à l'écart la tradition des accents de cette grande voix de tous, qui résonne à travers les siècles.

On le voit, l'Histoire de la musique que j'offre au lecteur a l'avantage d'être plus complète et mieux renseignée que les ouvrages du même genre précédemment publiés; ce qui ne va pas à dire qu'elle ne laisse rien à désirer; car chacun ne peut faire que ce qui est dans la mesure de ses facultés, et selon l'état des connaissances

de son temps ; mais les circonstances m'ont été favorables pour éclaircir jusqu'à certain point ce qui était obscur, et pour combler certaines lacunes. Ici se présente l'occasion de rendre compte du plan que j'ai cru devoir adopter pour mon livre, et des motifs qui m'ont déterminé à lui donner la forme sous laquelle il se présente au monde musical.

Considérant qu'en dehors des peuples de la race blanche il n'y a pas de musique élevée à la dignité d'art et que les chants instinctifs des autres races n'ont pas contribué à sa création ; mais n'oubliant pas, d'autre part, que les faits observés dans ces essais rudimentaires de mélodie ont de l'importance dans les domaines de l'anthropologie et de la psychologie, j'ai cru devoir traiter de ce qui les concerne dans une introduction à l'histoire de la musique véritable. J'ai terminé cette introduction par l'exposé du thème développé dans l'ouvrage. A cette partie du premier volume succèdent les trois premiers livres, qui ont pour objet la musique chez les anciens peuples sémitiques de l'Égypte, de la Chaldée, de l'Assyrie, de la Phénicie et de la Judée. Ces trois livres et les notes complètent le volume.

Le quatrième livre traite de la musique des Arabes aux diverses époques de leur histoire, depuis l'antiquité jusqu'à leur état actuel ; des modifications introduites dans cette musique après la conquête de la Perse par les successeurs de Mahomet ; de sa situation sous les kalifes en Asie et chez les Maures d'Espagne.

Avec le cinquième livre commence l'histoire de la musique chez les peuples de race arienne : il est entièrement rempli par ce qui concerne cet art dans l'Inde. Le sixième livre, qui complète le deuxième volume, a pour objet la musique des Perses, aux diverses époques de leur histoire ; ses modifications après les conquêtes des Arabes et des Mongols ; l'introduction de la musique persane chez les Turcs, après la prise de Bagdad par Amurat IV, et l'identité de son système tonal avec la plus ancienne échelle musicale des Grecs.

Le troisième volume contient l'histoire de la musique chez les peuples de l'Asie Mineure dans la plus haute antiquité ; de la musique des Grecs sous les deux influences dorienne et ionienne, et la solution des divers problèmes qui s'y rattachent ; la démonstration

des origines asiatique et lydienne de la musique des Étrusques; la nature de cette musique et son influence sur celle des anciennes populations latines; l'histoire de la musique chez les Romains, après qu'ils eurent conquis la Grèce et l'Orient.

Les sujets traités dans le quatrième volume sont l'histoire de la musique dans les églises d'Orient et d'Occident depuis l'institution du christianisme : la constitution tonale du plain-chant; les systèmes de notation; les chants populaires de l'Europe barbare; l'influence des croisades sur le goût européen de la musique; les chants des troubadours, des trouvères et *Minnesingers*, ou chanteurs d'amour; l'origine et les développement de la menestraudie; les chants des populations celtiques et germaniques; les essais d'agrégations simultanées des sons, improprement appelés *harmonie;* le long état de barbarie et la lenteur des progrès de cette partie de la musique, jusqu'à la fin du quatorzième siècle.

Le cinquième volume a pour objet l'histoire progressive de l'harmonie consonnante pure et des développements de la forme dans les deux genres de musique religieuse et mondaine, depuis la fin du quatorzième siècle jusqu'à la fin du seizième; les écoles belge, allemande, française, italienne, espagnole et anglaise dans cette période; l'histoire de l'orgue et des autres instruments; la création de la musique instrumentale.

Le sixième volume renferme l'histoire de la rénovation de l'art, par l'invention du drame lyrique, et par la transformation de la tonalité, laquelle est opérée par l'harmonie dissonante naturelle; des considérations sur le développement de la forme dans l'opéra en Italie, en France, en Allemagne jusqu'au milieu du dix-huitième siècle; l'introduction du caractère mondain dans la musique d'église; l'invention de la cantate et de l'oratorio; la création de formes nouvelles dans la musique instrumentale.

L'histoire des transformations de la musique dans toutes ses directions, depuis 1750 jusqu'à l'époque actuelle (1868), est traitée dans le septième volume et dans la première moitié du huitième. La seconde partie de celui-ci renferme l'histoire de la littérature de la musique, et des considérations sur les tentatives faites pour la création d'une philosophie de cet art.

L'étendue de ce plan, l'immensité de faits et de considérations

qu'il embrasse, et les difficultés de toute nature qui se sont rencontrées dans les recherches pour sa réalisation, seront, j'espère, des excuses suffisantes pour les erreurs qui pourraient s'être glissées dans une œuvre si laborieuse. Quant aux choses sur lesquelles je me suis trouvé en dissentiment avec certains savants et critiques dans mes autres ouvrages, concernant des faits historiques, on verra dans cette histoire que je ne rétracte rien de mes opinions, la persévérance de mes études m'ayant donné de plus en plus la conviction que j'étais dans le vrai.

Bruxelles, le 26 août 1868.

L'AUTEUR.

HISTOIRE

GÉNÉRALE

DE LA MUSIQUE.

INTRODUCTION.

§ I.

Je ne commencerai pas cette histoire par la recherche de l'origine de la musique, ainsi que l'ont fait la plupart des historiens de cet art, et je ne discuterai pas les traditions variées qui concernent son invention; car tout démontre que l'homme porte en lui-même le principe de ses chants, c'est-à-dire, l'instinct de la formation des sons par la voix, et, jusqu'à un certain point, même dans l'état sauvage, la conception de rapports entre ces sons, dans leurs intonations et dans leurs durées. L'art tout entier s'engendre de ces notions élémentaires; elles lui ont donné l'existence chez tous les peuples, et l'on ne peut douter qu'elles l'eussent fait renaître si, par impossible, quelque catastrophe l'avait anéanti.

La révélation instinctive du chant à l'humanité fut spontanée, comme le fut aussi celle du langage, suivant l'opinion de quelques savants modernes, entre lesquels se distinguent Jacob Grimm (1),

(1) *Ueber der Ursprung der Sprache;* Berlin, 1852.

M. Ernest Renan (1) et M. Max Müller (2). Peut-être même est-il permis d'affirmer que la modulation des sons vocaux, base de l'accentuation du langage, fut, dès les premiers temps, ce qu'il y eut de plus expressif et de plus intelligible dans l'articulation des mots; car les intonations de la voix, toujours analogues aux sentiments, aux mouvements passionnés de l'âme, ont dû être compris avant tout autre élément de communication (3). Dans l'émission spontanée de certaines successions des sons de sa voix, l'homme a partout obéi à l'une des plus puissantes impulsions de son organisation physique et morale, et ses premiers chants se sont formulés sans préméditation, sous les deux attributs nécessaires de diversité d'intonation et de durée. Quel que fût l'état sauvage dans lequel les navigateurs ont trouvé les populations de l'Amérique et de l'Océanie, les insulaires avaient des chants de certaine espèce : ceux chez lesquels on n'a pas aperçu d'instruments polyphones possédaient des tambours qui leur servaient à marquer des bruits symétriques diversement combinés, auxquels nous donnons le nom de *rhythmes*.

De la différence des intonations des sons, et de leurs durées plus ou moins prolongées, naît par intuition leur arrangement dans un certain ordre. Cet ordre, variable à l'infini, donne pour résultat, d'une

---

(1) *De l'origine du langage*, 2e édition, Paris, 1859.

(2) *La Science du langage*, traduit de l'anglais sur la 4e édition, par MM. Harris et G. Perrot; Paris, 1864.

M. Max Müller a fait beaucoup pour l'avancement de cette science; toutefois on pourrait peut-être lui faire remarquer qu'il n'a pas assez distingué le langage des langues ; car ce n'est pas la même chose. On ne peut contester à M. Müller que la science du langage soit une science naturelle; mais la linguistique, c'est-à-dire, la science des rapports des langues, est certainement une science historique. Lui-même le reconnaît, puisqu'il parle des langues sémitiques (p. 35), des langues touraniennes (*ibid.*), et des langues teutoniques (p. 77). On ne peut établir ces distinctions sans que l'histoire des peuples intervienne immédiatement. Le langage ne se trouve que chez les populations sauvages; les langues sont le produit de civilisations plus ou moins avancées. L'homme parle et chante par une conséquence de son organisation et de sa destination; mais il n'est pas plus possible de faire une langue littéraire de son langage primitif que de tirer l'art de la musique de ses chants rudimentaires. Autres choses donc sont le langage et les langues, autres choses le chant et la musique, quoique les langues commencent par le langage, comme la musique par le chant instinctif.

(3) L'illustre savant auquel j'ai osé présenter les objections de la note précédente, vient ici me prêter son appui, dans ses *Nouvelles Leçons sur la science du langage*, traduites de l'anglais par MM. Georges Harris et Georges Perrot (Paris, 1867), où on lit : « Ces accents ou tons « (des langues syllabiques) composent un élément du langage qui est perdu pour nous, mais « dont le rôle fut d'une extrême importance dans les premiers âges du parler humain. » Tome Ier, p. 36.

part, une progression ascendante, depuis le son le plus grave jusqu'au plus aigu, et une autre descendante, depuis le plus aigu jusqu'au plus grave ; d'autre part, une progression croissante de durée, et une progression inverse décroissante. Une multitude d'intonations possibles existe entre le son le plus grave et le plus aigu, mais un certain nombre seulement présentent des différences appréciables et déterminables. Les progressions ascendantes et descendantes de sons déterminés ont reçu le nom d'*échelles*, en général, et de *gammes* sous certaines formes particulières.

Les sons, quelle qu'en soit la durée, se produisent nécessairement dans le temps, car *durée* et *temps* sont synonymes dans leur application concrète. Les proportions de ces durées fournissent les éléments de ce qu'on nomme en musique la *mesure*.

La raison ne permet pas de supposer que, dans les temps primitifs antérieurs à l'histoire, et lorsque l'humanité était encore faible et bégayante, elle ait conçu l'idée d'un arrangement systématique des sons par leurs rapports d'intonation. Les successions de ces sons durent être d'abord barbares et sans analogie tonale; mais, après des siècles d'enfance, le principe de perfectibilité, plus ou moins actif, à raison des races, se développa. Arrivant à la civilisation, les hommes remarquèrent les différences des intonations et comprirent que la diversité des sons est susceptible de combinaisons dans leurs successions. Par des observations semblables, on vit que la diversité de durées des sons peut engendrer des séries symétriques de plusieurs espèces, d'où naissent les *rhythmes*. Enfin, des deux genres de combinaisons d'intonations et de durées se formèrent les *mélodies*.

Ce serait méconnaître l'origine véritable de la musique que de rechercher historiquement quel a pu être son inventeur dans l'antiquité, puisque, comme on vient de le voir, cette production spontanée a précédé dès longtemps les traditions historiques. Par la même raison, on n'a pas à se demander si le chant des oiseaux ou des bruits naturels n'en ont pas fourni le modèle. Bizarre anomalie d'un poëte matérialiste, Lucrèce méconnaît la noble origine de l'art lorsqu'il dit en vers harmonieux : « Le chant flexible des oiseaux fut imité par la « voix longtemps avant qu'une suave mélodie s'unît aux vers faciles « pour charmer l'oreille des humains; le souffle des zéphyrs, réson- « nant dans le creux des roseaux, apprit à enfler d'agrestes pipeaux, « et par de lents progrès, la flûte, pressée entre des doigts agiles,

« mêla sa douce plainte aux chants harmonieux. Son usage naquit du « loisir des bergers, au sein des vastes solitudes et des sombres fo-« rêts (1). »

Entrée dans la voie de la civilisation, l'humanité, développant progressivement le cercle de ses idées et les facultés de son imagination, a élevé les rudiments de la musique à la dignité d'art. L'histoire des premières combinaisons qui conduisirent à ce but se confond partout avec la fable; car il en est ainsi de toutes choses dans l'antiquité. Au milieu de ces fables, une chose est digne de remarque, c'est que la musique fut considérée comme un don si précieux fait à l'humanité, que plusieurs peuples de l'antiquité en attribuèrent aux dieux mêmes l'invention (*voyez* la note B de l'introduction).

On tomberait dans une erreur grave si l'on se persuadait, par une fausse interprétation de ce qui vient d'être dit, que tous les peuples sont arrivés aux mêmes résultats dans leur musique, ayant eu le même point de départ; car, indépendamment des différences physiologiques qui se font remarquer dans la conformation des races, on comprend que l'éducation, les mœurs, et mille circonstances ignorées, ont pu faire produire par la voix humaine des séries diverses de sons, accoutumer l'oreille à de certaines successions et non à d'autres, et conséquemment donner naissance à des conceptions musicales plus ou moins divergentes entre elles. Or, c'est précisément ce qui est arrivé, ainsi que cela sera démontré dans le cours de cette histoire. En l'état actuel des choses, nous avons la preuve que plusieurs nations placent les intonations des sons à des intervalles qui blessent l'oreille des autres peuples, et qu'il en est d'autres qui, ayant des intonations identiques, les disposent différemment dans leurs gammes, d'où résultent des impressions sans analogie; que, chez certains peuples, le rhythme de la musique est soumis à l'accentuation de la langue, et

(1) At liquidas avium voces imitarier ore
Ante fuit multo, quam lævia carmina cantu
Concelebrare homines possent, auresque juvare;
Et Zephyri cava per calamorum sibila primum
Agrestes docuere cavas inflare cicutas.
Inde minutatim dulces didicere querelas,
Tibia quas fundit digitis pulsata canentum,
Avia per nemora, ac sylvas saltusque reperta;
Per loca pastorum deserta, atque otia dia.
(*De Rerum natura*, lib. V.)

que, chez d'autres, il en est indépendant; enfin, que, dans toute l'antiquité, et chez les nations orientales de l'époque actuelle, la musique n'est constituée que par la mélodie et par le rhythme, tandis que chez les Européens modernes, et dans leurs colonies du nouveau monde, l'harmonie simultanée des sons s'est ajoutée aux autres éléments pour former un art complet.

Je crois nécessaire de faire, dès à présent, une distinction qui me semble de grande importance pour la parfaite intelligence de l'objet de cette histoire, à savoir, que chez les peuples de toutes les races et de tous les temps, la musique n'est primitivement que la satisfaction d'un besoin instinctif, sentimental ou traditionnel; qu'elle ne devient art qu'autant que le système de ses éléments est complet; et que cette condition n'étant réalisée que dans la musique des Européens modernes, celle-ci seule doit être considérée comme art : elle est le but final de mon livre. Ce but ne peut être atteint qu'en faisant voir dans quelles circonstances, et par quelles transformations progressives, sa constitution définitive s'est dégagée. Un grand intérêt s'attache à ces péripéties, et c'est une étude pleine d'attrait que celle des progrès d'une seule race dans la seule voie qui pouvait la conduire au beau résultat d'une création idéale complète. Partout et dans tous les temps il y a eu des chants populaires et religieux : chez les Européens modernes seuls il y a un art de la musique.

De cette distinction, nous devons tirer la conséquence que l'histoire de la musique se divise en deux parties, dont la première, dans l'ordre naturel comme dans l'ordre chronologique, est celle du chant populaire, et l'autre, l'histoire de la création et des développements de l'art. Chacune a son intérêt spécial et doit être l'objet d'une étude sérieuse, pour la solution de problèmes très-complexes.

Un seul moyen nous est donné pour nous instruire de l'histoire de la musique des peuples si divers de l'antiquité, et pour comprendre le système de celle qui est encore en usage dans l'Orient : il consiste à étudier cette musique en elle-même au lieu de vouloir l'ajuster à nos habitudes. Ce serait en vain qu'on essayerait de comprendre l'histoire ancienne de cet art, par les renseignements incomplets que nous possédons, si l'on n'admettait pas qu'il a pu exister dans d'autres conditions que celles de la musique actuelle. N'avons-nous pas la preuve que la musique européenne a subi de complètes transformations, et que la gamme, qui en est le principe, n'est plus au-

jourd'hui ce qu'elle était il y a trois siècles? Des attractions de sons ; des combinaisons autrefois inconnues; des enchaînements nouveaux d'harmonie, des périodes rhythmiques, des accents passionnés, expressifs, ont été introduits dans l'art à une époque qui est une des plus intéressantes de son histoire : ces éléments n'y existaient pas auparavant. Si nous comparons les résultats de transformations si importantes avec les produits de la musique antérieure à l'époque dont il s'agit, nous y reconnaîtrons à peine le même art.

Et ne nous y trompons pas, la nature même de la musique exigeait qu'il en fût ainsi; car cet art n'est pas destiné à produire des manifestations d'idées déterminées, ou des représentations d'objets extérieurs, ainsi que font la poésie, la peinture et l'art statuaire, mais bien à faire naître des émotions, et à exprimer des sentiments dont les modifications inépuisables échappent à l'analyse. Les poëmes d'Homère, de Pindare, d'Anacréon, ont enfanté la poésie de l'antiquité latine, du moyen âge et des temps modernes : on en trouve quelque chose dans les productions des génies les plus indépendants. Homère et Virgile vivent encore dans l'apocalypse poétique de Dante, et les créations originales de celle-ci ont inspiré ses successeurs. La tragédie d'Eschyle, d'Euripide et de Sophocle se retrouve en partie dans la tragédie moderne. Les statues et les bas-reliefs de nos artistes ne diffèrent point, par le but, des produits du ciseau de Phidias et de Praxitèle : ils ne les égalent pas toujours. A l'art des peintres grecs, les peintres des temps modernes n'ont ajouté que la perspective et des nuances plus savantes de coloris; quant à l'objet de la représentation, qui n'est autre que la nature, quant à la forme, rien n'a changé. La musique, au contraire, vague dans son essence autant que sublime dans ses effets, n'a d'identique, dans la multiplicité de ses déterminations, que le son et le temps. Chez les peuples de l'Inde, à la Chine, chez les Arabes, chez les Grecs, dans le plain-chant du moyen âge, dans les combinaisons harmoniques des quatorzième, quinzième et seizième siècles, dans les mélodies populaires des diverses nations, enfin, dans les productions dramatiques ou instrumentales des compositeurs de nos jours, l'art est si peu semblable à lui-même, qu'on serait tenté de lui attribuer des origines diverses. L'imitation de la nature est, dans une certaine limite, le principe nécessaire des arts du dessin; la création libre et spontanée est celui de la musique.

Une seule idée relative à cet art a traversé les siècles, à savoir, l'existence d'une harmonie universelle établie par la création, et de sons à la fois formidables et doux produits par les mouvements des sphères lancées dans l'espace, d'où devaient résulter des accords ineffables, et des concerts dont la musique de l'espèce humaine n'aurait été qu'une émanation; idée poétique dont on aperçoit les premiers indices dans la cosmogonie des peuples de l'Asie, dès la plus haute antiquité; idée dont Pythagore a fait une des bases de sa philosophie; idée reproduite et propagée par les disciples de ce grand homme, puis par les néoplatoniciens, et qu'on retrouve à Rome vers la fin de la république (1) comme aux derniers jours de l'empire (2); idée, enfin, dont la réalité supposée égara un illustre savant, qui en entreprit la démonstration mathématique (3). On verra dans le cours de cette histoire comment l'humanité tout entière a protesté, par la diversité de principes et les formes multiples de l'art, contre ce fatalisme musical, qui n'eût permis que l'unité absolue.

§ II.

Les savants, dont les travaux ont pour objet de pénétrer les mystères de l'origine des peuples, ont reconnu que les caractères par lesquels ils diffèrent ou se ressemblent sont l'organisation physiologique, les langues et les traditions religieuses. Je me propose de démontrer, dans cette histoire, que les analogies et les oppositions de principes, bases des divers systèmes de musique, ne sont pas moins caractéristiques de la différence des races, et que ces systèmes ont des types primordiaux qui subsistent encore, nonobstant les modifications qu'ils ont subies en certains lieux par le mélange des peuples, ou par des circonstances particulières. En la considérant à ce point de vue, l'histoire de la musique ne peut être entièrement séparée des études géologiques, anthropologiques, ethnographiques et linguistiques; car on ne peut saisir les analogies et les divergences des principes de cet art, et en suivre les transformations, que par la con-

(1) Cicéron, *De republica*, VI, 11.
(2) Censorin, *De die natali*, XIII. — Macrobe, *Comm. in Somnium Scipionis*, lib. I.
(3) Keppler, *Harmonices mundi*, lib. V, cap. 4-9, fol. 195-243.

naissance des développements de l'espèce humaine, des caractères radicaux par lesquels se distinguent les races, des mouvements et des migrations de celles-ci, enfin de leurs mélanges par les invasions et les conquêtes, ainsi que des influences qu'elles ont exercées les unes sur les autres.

La filiation des peuples est environnée de problèmes dont la solution certaine ne peut être espérée : l'établir historiquement avec certitude sera toujours impossible, parce que les plus anciennes migrations de l'espèce humaine sont antérieures aux premiers enseignements de l'histoire. On ne peut faire un pas dans les recherches sur ce sujet, sans entrer aussitôt dans le champ des conjectures; trop heureux si l'on y rencontre des probabilités dont le rapprochement fasse luire un éclair dans les ténèbres. Cependant c'est de la distinction et de la filiation des races que dépend l'éclaircissement des questions les plus intéressantes concernant certaines idées communes et fondamentales de morale, de religion, de philosophie, d'art, ainsi que ce qui concerne les rapports des langues. L'histoire de la musique y est particulièrement intéressée.

Deux opinions sont en présence à l'égard des races primitives de l'humanité : leurs luttes, déjà fort anciennes, ne leur ont pas fait faire un pas vers la conciliation. Suivant la première de ces opinions, les contrées les plus belles du monde connu des anciens auraient été habitées par des peuples autochthones, c'est-à-dire nés du sol sur lequel ils étaient placés. La plupart des nations civilisées de l'antiquité, les Égyptiens, les Grecs, les peuples de l'Italie (1), les Indiens et les Celtes, avaient cette tradition de leur origine. Aujourd'hui même les descendants des Goths ne doutent pas que leurs premiers pères n'aient vu le jour dans le pays qu'ils habitent. Des historiens nationaux se sont faits les échos de cette croyance (2). L'opinion contraire, défendue par des savants et des érudits de premier ordre, distingue différents types dans les races primitives de l'humanité et voit l'affaiblissement de leur caractère primitif dans le mélange du sang de ces races. Elle établit, par certains rapprochements, la parenté de variétés d'un

---

(1) Micali, *l'Italia avanti il dominio dei Romani* (Florence, 1810), part. I, c. 1.

(2) Jornandes, *De rebus Gothicis*, lib. II. — Verelius, *Gothici et Rolphi Westrogothiæ*, lib. I. — Maltebrun, *Lettre à M. Balbi* (dans l'Introduction à l'*Atlas ethnographique* de ce géographe).

même type, et trouve, à l'aide des enseignements de la philologie comparée, la démonstration de grandes migrations opérées par ces races à diverses époques, dont les plus anciennes se perdent dans la nuit des temps. Les types primordiaux de l'humanité, suivant la Bible, furent, après le déluge, les descendants des fils de Noé, Sem, Cham et Japhet.

D'autre part, la science relativement nouvelle de la géologie a établi, d'une manière aussi certaine que possible, qu'à des époques bien plus reculées que celles des migrations dont il s'agit, il y eut, dans les parties septentrionales et occidentales du globe terrestre, des populations indigènes, lesquelles ont laissé des traces évidentes de leur existence. On verra dans la note A de l'appendice, à la fin de ce volume, quelques renseignements, qui ne peuvent trouver place ici, sur les découvertes récentes concernant ces populations antédiluviennes.

Un court résumé de ces découvertes est pourtant ici nécessaire, car, parmi les débris de ce monde naguère inconnu, on a recueilli les monuments les plus anciens de l'histoire de la musique, parvenus jusqu'à nous. Disons donc que les explorations dans les grottes des rochers et dans les couches plus ou moins profondes de l'enveloppe terrestre, non-seulement en Europe, mais en Amérique, ont fait reconnaître trois âges différents dans l'existence de l'espèce humaine, antérieurement aux temps historiques. Ces âges, dont le plus ancien paraît avoir précédé la grande catastrophe du déluge, mentionnée dans la Bible, sont désignés sous les noms d'*âge de pierre, âge de bronze* et *âge de fer*. L'âge de pierre est ainsi nommé, parce que les instruments dont l'homme se servait alors pour les usages les plus nécessaires, pour assurer ses moyens de subsistance et pour se défendre contre les animaux carnassiers et contre ses ennemis, étaient tous façonnés avec la pierre ou avec les os d'animaux tués à la chasse. La substitution du métal à la pierre, dans la fabrication des ustensiles et des armes, marque un progrès incontestable dans la connaissance des choses ainsi que dans la situation de l'humanité, bien que les premiers produits de la métallurgie ne soient guère moins imparfaits que leurs analogues de l'âge de pierre. C'est cette seconde période du développement de l'industrie humaine qui est désignée sous le nom d'*âge de bronze*. L'*âge de fer*, qui fut le troisième, dut être tardif, car il fallait une civilisation relativement avancée pour

qu'on eût reconnu la possibilité de transformer le minerai en un métal ductile et malléable, et qu'on fût en possession de moyens assez puissants pour opérer cette transformation.

Se livrer à des conjectures sur la durée de l'âge de pierre ne pourrait conduire à aucun résultat satisfaisant; on peut seulement présumer qu'elle fut longue, car les objets qui en proviennent, et qu'on a recueillis en abondance, font voir des degrés différents d'avancement intellectuel et social. Il y eut, sans aucun doute, dans ces temps primitifs, comme plus tard, comme aujourd'hui, des populations plus ou moins aptes au progrès, à raison de leur conformation. Les fouilles opérées en divers lieux ont mis les observateurs en possession de crânes humains appartenant à cette période, et qui présentent des types dissemblables, parmi lesquels il en est qui ne diffèrent pas de ceux des populations sauvages de l'Australie, tandis que d'autres offrent les signes d'une organisation plus favorable au développement de l'intelligence. De même, les recherches géologiques ont fait constater dans certains dépôts l'existence d'ustensiles à l'état le plus grossier, le plus élémentaire, accompagnés de débris de festins de cannibales : dans d'autres, au contraire, se sont montrées les traces d'une population douée de facultés supérieures, lesquelles se manifestent par le fini des produits du travail, par une certaine élégance de formes et d'ornements, par la représentation d'animaux et d'autres objets naturels, dans des dessins gravés sur pierre, enfin, par deux instruments de musique dont il sera parlé plus loin. Si différentes l'une de l'autre, ces populations furent néanmoins contemporaines; elles appartiennent également à l'âge de pierre, et n'eurent, l'une comme l'autre, pour matériaux de leurs ustensiles, que le silex et les os d'animaux.

Si nous examinons l'état de la musique ou du chant chez certaines populations encore existantes, et analogues ou identiques, par la forme de la tête, aux races antédiluviennes ou antérieures aux temps historiques, dont on a retrouvé les crânes et les traces de l'état social, nous pourrons, par ces rapprochements et par le nombre des spécimens, parvenir à des conclusions probables sur ce que furent les rudiments de l'art aux premiers âges du monde. Nos études sur ce sujet nous conduiront indubitablement à la découverte de la loi de capacité musicale des races, à raison de leur conformation cérébrale.

§ III.

La musique, considérée dans les rapports des sons, n'est pas une sensation simple : elle est au contraire complexe à l'excès. Sans avoir à entrer dans le domaine de la physique pour connaître les divers modes de production des sons, de leur propagation dans l'air ou dans d'autres fluides; sans avoir même à nous occuper de la structure de l'organe de l'ouïe par lequel nous avons la sensation du son, ni des fonctions de ses diverses parties, il suffit, pour aborder le sujet de l'histoire primitive de la musique, de constater que, dans l'état normal de cet organe, le phénomène du son venant à se produire, tous les hommes en ont également la sensation.

Chez un musicien ou chez toute autre personne qui a reçu une éducation musicale, la sensation d'un son isolé éveille l'attention à l'égard des qualités caractéristiques par lesquelles l'impression est produite, à savoir l'intonation, le timbre, l'intensité ou la ténuité, la direction par où le son a frappé l'ouïe, et la durée de la sensation : tout cela est perçu simultanément par l'esprit. Chez les personnes étrangères à l'art, il y a des degrés d'organisation pour la perception de l'impression sonore; les unes ont une prédisposition naturelle à saisir, jusqu'à certain point, les qualités caractéristiques par lesquelles la sensation est produite; pour d'autres le son est une sensation simple dont le moi n'a conscience que d'une manière plus ou moins vague; chez d'autres, enfin, elle est à peine remarquée, ou si elle l'est, elle peut être importune, comme l'est tout ce qui détourne l'attention du sujet qui nous intéresse.

Si deux sons se succèdent à des degrés différents d'intonation, il n'y a plus seulement une sensation perçue, car il y a en nous, même à notre insu, conscience de rapports entre ces sons. Par l'effet de l'éducation musicale, le rapport est nettement perçu et se détermine immédiatement; en l'absence de cette éducation, le rapport ne nous affecte que d'une manière plus obscure; mais, s'il n'est pas défini, il est du moins senti. Il éveille dans l'esprit une certaine satisfaction, ou bien l'effet est désagréable, en raison de la relation tonale de ces sons. Cette relation est appelée *tonale,* parce que l'intonation déterminée d'un son est le *ton* de ce son. La distance qui sépare l'intona-

tion d'un son de l'intonation d'un autre son a reçu le nom d'*intervalle*. L'intervalle de deux sons en détermine le rapport. Les rapports se multiplient en raison du nombre de sons qui affectent la sensibilité, et des intervalles où ils sont les uns des autres.

Les habitants de l'Europe et ceux des colonies fondées par eux ont, en général, l'aptitude nécessaire pour saisir les rapports de tonalité de certaines séries de sons; aptitude qui se développe par l'habitude d'entendre de la musique et que l'étude perfectionne, parce que la loi du progrès est inhérente à la nature de cette race. C'est par elle qu'ils possèdent la faculté de chanter dans des rapports de justesse tonale et de varier les formes de leurs chants. Les populations sauvages ont aussi l'organisation physiologique par laquelle on perçoit la sensation du son et qui permet de saisir les rapports des sons entre eux, de manière à ne pas confondre les intonations et d'avoir conscience de leurs différences; mais ces opérations sentimentales et intellectuelles se font en eux dans des limites plus étroites, à raison de l'infériorité de leur conformation cérébrale. Comme les peuples des autres races, ils ont aussi la mémoire des sons et la faculté de les reproduire par la voix chantée comme ils le font par la voix parlée, mais toujours imparfaitement (1). De là vient que leurs chants ne se composent que d'un petit nombre de sons déterminés, qui, rarement, s'élève au-dessus de *quatre*, et que la stérilité de leur imagination ne leur permet pas d'en varier les successions; de là, enfin, la monotonie si remarquable des chants de toutes les peuplades sauvages de la terre, particulièrement de celles qui sont anthropophages. Nul doute que la race primitive dont on a retrouvé les restes dans la caverne de Chauvaux, sur les rives de la Meuse (voyez l'appendice, note A), et dont la conformation cérébrale était analogue à celle de certaines tribus de l'Océanie, n'ait chanté dans les mêmes formules que celles-ci, et nul doute aussi que si, dans quelques siècles, il existe encore des peuplades sauvages que n'aura pas modifiées le contact des blancs, leurs

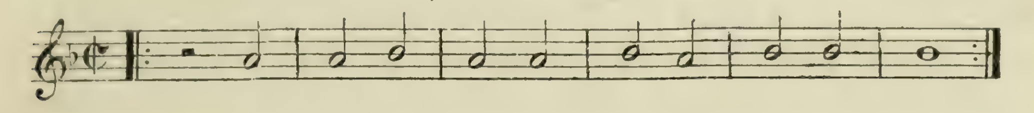
---

(1) J.-J. Rousseau dit (article *Chant* de son *Dictionnaire de musique*) : « Le chant ne semble « pas naturel à l'homme. Quoique les sauvages de l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent, « le vrai sauvage ne chante jamais. » J.-J. Rousseau entend ici par le *vrai sauvage* certains êtres isolés trouvés à de certaines époques dans les forêts, en France et en Allemagne, lesquels ne parlaient ni ne chantaient, mais poussaient des cris inarticulés; on n'en peut rien conclure, car l'homme n'a besoin de la parole qu'en société de ses semblables, et il ne chante que parce qu'il parle.

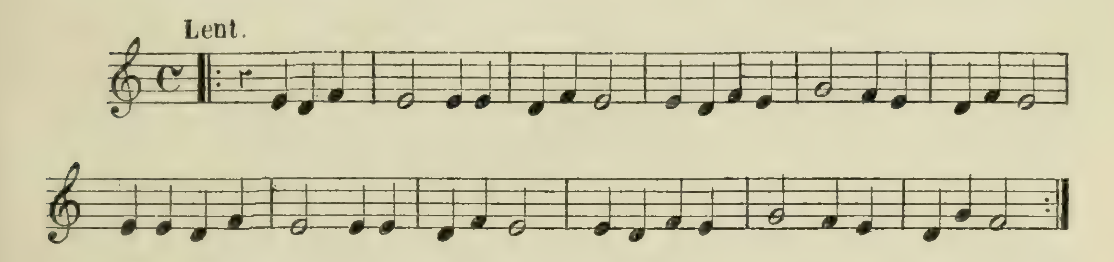
chants seront encore ce qu'ils sont aujourd'hui; car, chez ces races infortunées, il n'y a pas de progrès possible par intuition.

Tous les airs chantés ou dansés par les populations sauvages, qu'ont fait connaître les relations des voyageurs, démontrent jusqu'à l'évidence l'exactitude de ce qui vient d'être dit concernant le petit nombre de sons déterminés dont ces chants sont composés, et la monotonie de leurs formes, rendue d'autant plus sensible que les mêmes phrases sont répétées jusqu'à cent fois sans interruption.

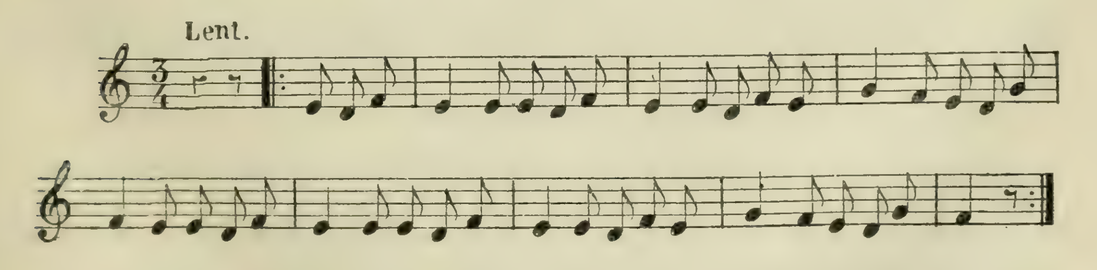
Théodore de Bry rapporte, dans la troisième partie de ses Voyages, ce chant des Caraïbes, qui se répétait quelquefois pendant une heure (1) :



Les Caraïbes noirs ont un chant formé de quatre sons déterminés (ou notes), dont le rhythme est bien marqué, mais qui devient d'une monotonie excessive, par sa répétition incessante (2). Le voici :
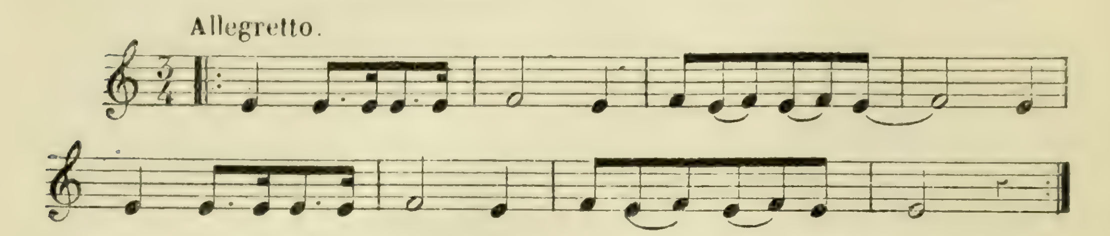


Par une singularité qui cache un mystère historique, ce même chant se retrouve dans l'île d'Owhyhée (Polynésie), où périt le capitaine Cook; mais son caractère de rhythme ternaire est mieux déterminé : il s'y trouve aussi une variante. Voici cette version (3) :

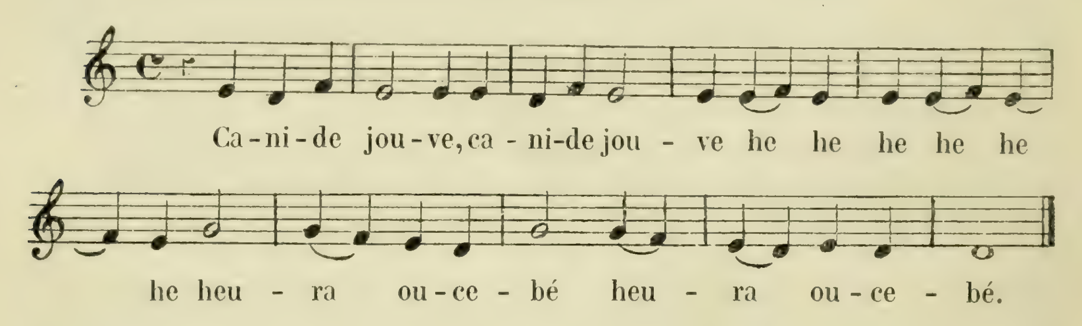


(1) *America*, pars III, p. 226.
(2) Abemaale, *Niewe reyse door Caracasland*, pl. 2.
(3) *Ibid.*

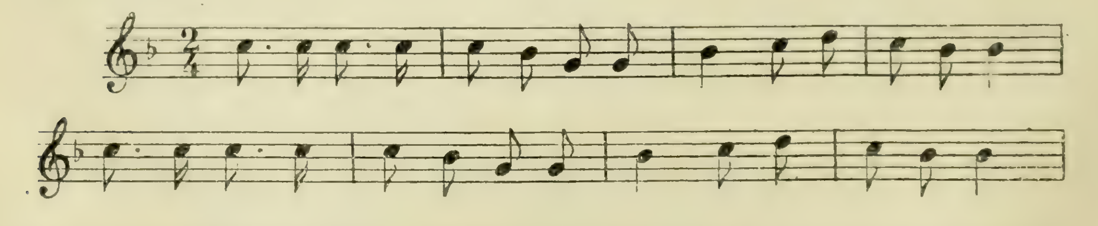
L'air de danse suivant des habitants primitifs de cette même île n'a que deux sons (1) :



Tous les chants qui suivent et qui ont été recueillis chez des populations sauvages, placées sous des latitudes très-différentes, confirment l'observation faite précédemment sur le petit nombre de sons qui entrent dans leurs conceptions mélodiques et sur la monotonie des formes. Le premier de ces chants, recueilli chez les sauvages du Canada, présente encore une analogie remarquable avec les chants des Caraïbes et des habitants d'Owhyhée (2) :



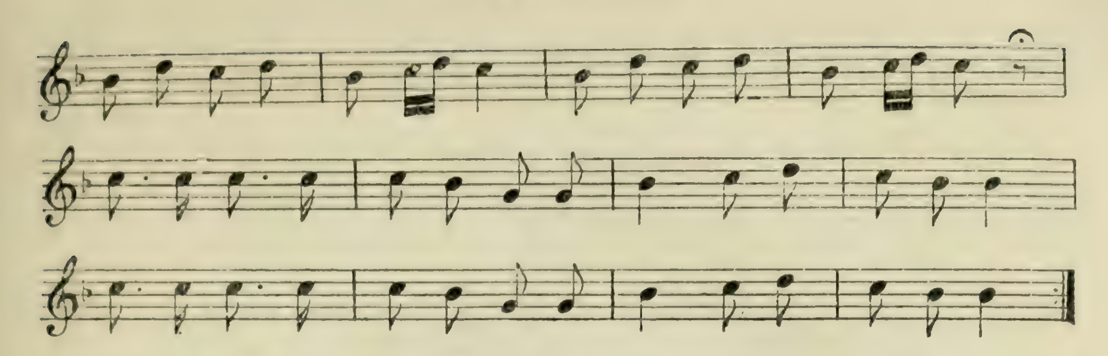
Un chant recueilli dans le nord du Canada, sur les bords de la baie d'Hudson, est formé de quatre sons déterminés, dans l'espace d'une quinte (3). Le voici :



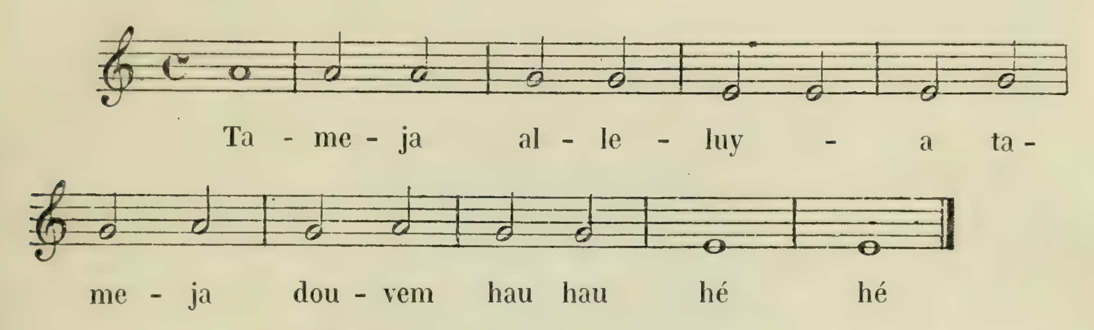
(1) *Narrative of the United-States exploring expedition, by Capt. Ch. Wilkes, in* 1838-1842 (Philadelphie, 1845), t. III, p. 97.

(2) J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique* (Paris, Duchesne, 1768, in-4°), pl. IV. Ce même chant est rectifié par P. Kalen, *Reis door Noord-Amerika* (Utrecht, 1772, in-4°) pl. 7.

(3) *Canadian Airs, collected by Lieutenant Back R. N., during the late Arctic Expedition under Captain Franklin*, etc. *London, J. Power*, 1823, in-4°. Ces airs sont dénaturés par un professeur de musique nommé *Édouard Knight jeune*, qui y a ajouté des ritournelles et un accompagnement de piano.

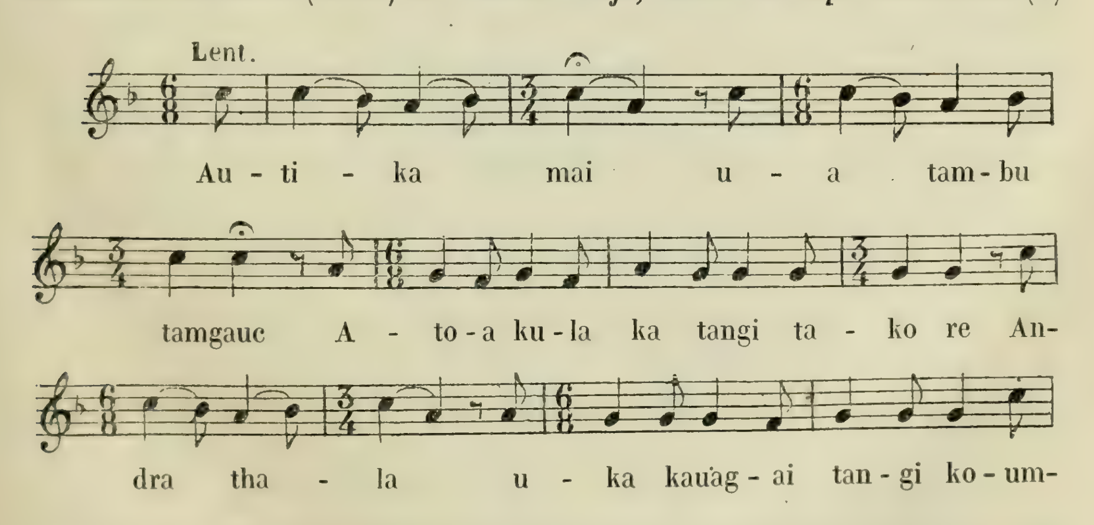


Suivant le *Novus Orbis* de Jean de Laet (1), les Souriquois, habitants primitifs du Canada, chantaient à une fête nommée *Tabaya* (à l'époque de la prise de possession de cette contrée par Jacques Cartier, au nom de François Ier, roi de France, en 1537), un cantique dont voici le chant :



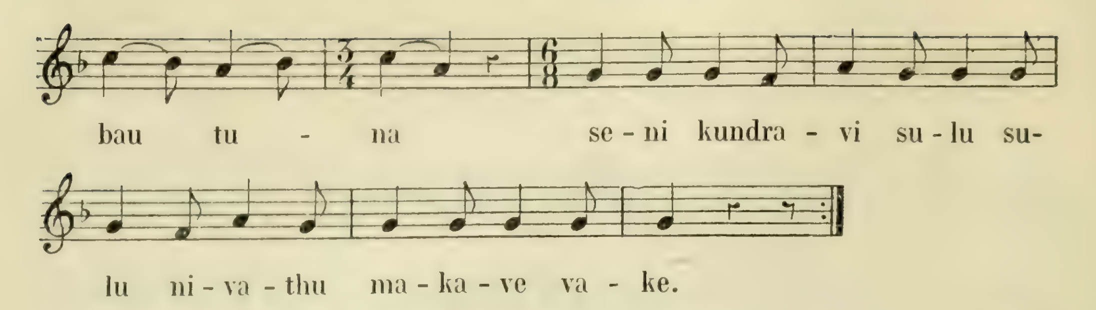
Le mot *alleluya,* qui se trouve dans ce chant, a fait croire à De Laet que ces Souriquois étaient Hébreux. Quelques auteurs ont donné la même origine à la race *finnoise.*

Chant des naturels (*noirs*) *de l'île de Fidji, dans l'archipel de ce nom* (2).



(1) P. 53, ed. Amstel., 1633.

(2) *Narrative of the United-States exploring expedition, by Capt. Wilkes,* t. III, p. 245.



Les habitants de l'île de Tongatabou, autrefois île d'Amsterdam (Polynésie), la plus grande de l'archipel de *Tonga*, appelé par Cook *Archipel des Amis*, ont une flûte syrinx composée de huit tuyaux, disposés dans un ordre singulier, qui fait produire le même son par deux tuyaux, et qui ne classe pas les sons selon leur position naturelle dans l'ordre des intonations. La succession des sons de cette syrinx est celle-ci :
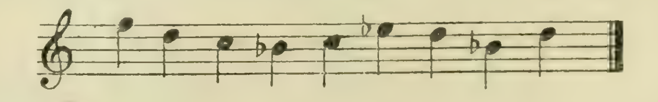
 (1)

Si ces notes étaient rangées dans leur ordre chromatique, elles donneraient cette suite :



En examinant ce qui a pu déterminer les habitants de l'île de Tongatabou à changer cet ordre et à doubler un des sons de leur flûte, il paraît plus que probable que la suite de sons produits par cet instrument n'est autre chose qu'un chant de ces insulaires noté par la succession des tuyaux, depuis le premier jusqu'au huitième.

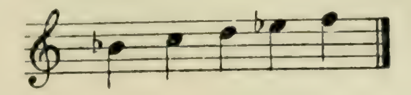
Deux autres flûtes des îles du même archipel, rapportées en 1774, par le capitaine Fourneaux, et décrites par Sir Joshué Steele (2), confirment cette conjecture. La première est composée de neuf tuyaux, dont les intonations se suivent dans cet ordre :



(1) La description de cette syrinx se trouve dans les *Philosophical Transactions* de la Société royale de Londres, t. 65 (1775).

(2) La description de cet instrument par Sir Joshué Steele est dans l'*Abrégé des Transactions philosophiques*, traduit par Gibelin et Millin de Grandmaisons; Paris, 1790 ; t. II, p. 303-304, et planche 1.

Comme on le voit, cette syrinx est diatonique : quoiqu'elle soit formée de neuf tuyaux, elle ne produit que cinq sons, le *ré* étant répété trois fois, l'*ut* deux fois, et le *si* bémol également deux fois, ce qui n'a pu être imaginé que dans le dessein de faire entendre une mélodie du pays, en faisant passer sous le souffle du musicien depuis le tuyau 1 de la flûte jusqu'au tuyau 9. En réalité, l'échelle de cet instrument est celle-ci :



Pour faire comprendre au lecteur le système de construction d'un instrument de cette espèce, je crois devoir lui en présenter la figure :

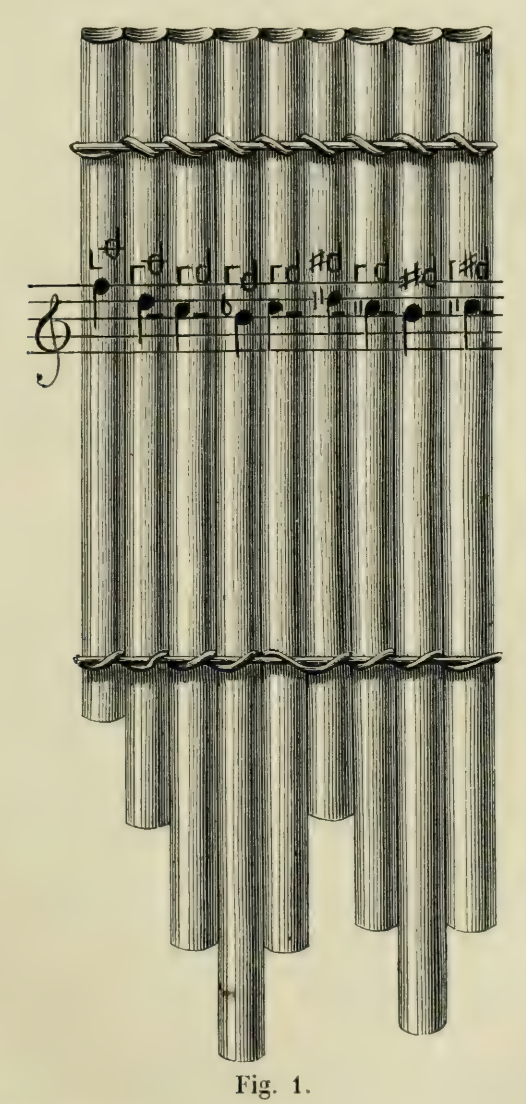
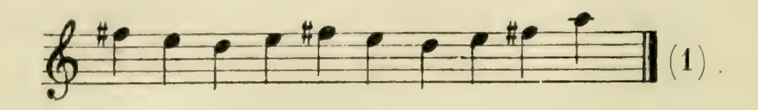


Fig. 1.

L'autre syrinx, décrite par Steele, fournit une démonstration plus évidente encore de la destination de ces instruments, car elle a dix trous qui ne fournissent que quatre notes différentes. La suite des sons produits par les dix tuyaux est celle-ci :



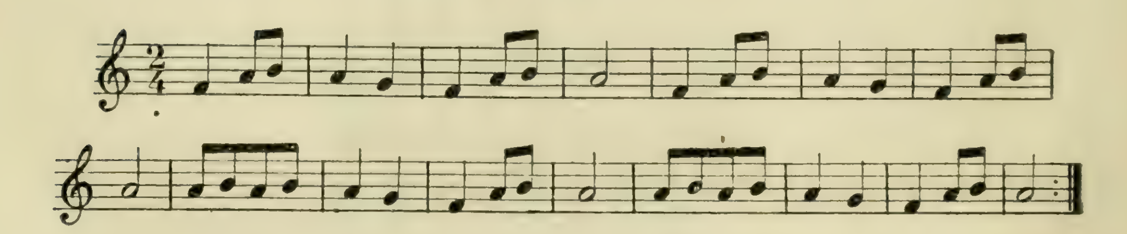
Son échelle se borne donc à ces notes :



La conception de pareils instruments est une indication positive de la faible organisation musicale des populations océaniennes, par lesquelles l'arrangement des sons, contenus dans des chants si bornés, ne peut être retrouvé, ni exécuté, à moins d'être fixé par l'ordre même des tuyaux, de telle sorte que le sauvage qui joue la syrinx n'ait qu'à la faire passer sous ses lèvres, depuis le premier tuyau jusqu'au dernier. Une disposition semblable se trouve dans un instrument des nègres du Congo.

Chant dansé de la Nouvelle-Calédonie (2).

Population brune.



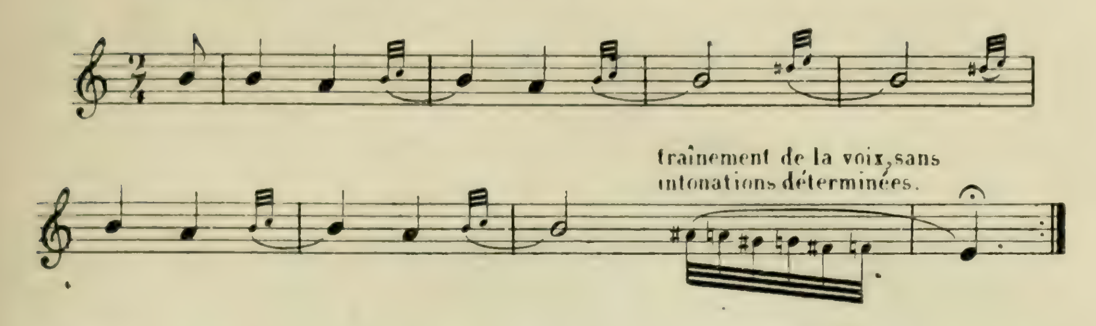
Cette même forme de chant se répète quatre-vingts et même cent fois.

---

(1) *Abr. des Trans. phil.*, t. II, p. 305, où l'on trouve le rapport fait par Steele, à la Société royale de Londres, le 22 février 1775. Ce savant n'a rien compris au système de construction de ces flûtes.

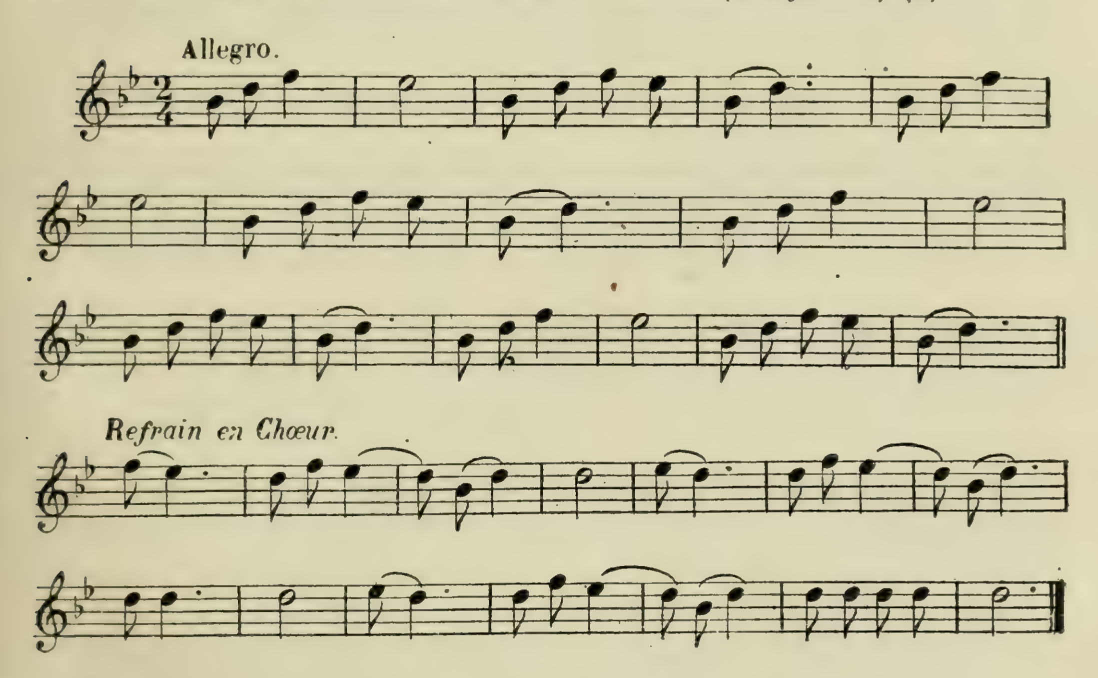
(2) Abemaale, *Nieuwe reyse door Caracasland,* pl. 2, et *Voyages du capitaine Cook,* t. II.

Chant des sauvages de la terre d'Arnheim (*Polynésie*) (1).



Dans les ornements de ce chant se manifeste un cas tout exceptionnel. Peut-être indiquent-ils une communication fortuite et ancienne avec une race d'organisation supérieure.

Chant des habitants des îles Mariannes (*Polynésie*) (2).
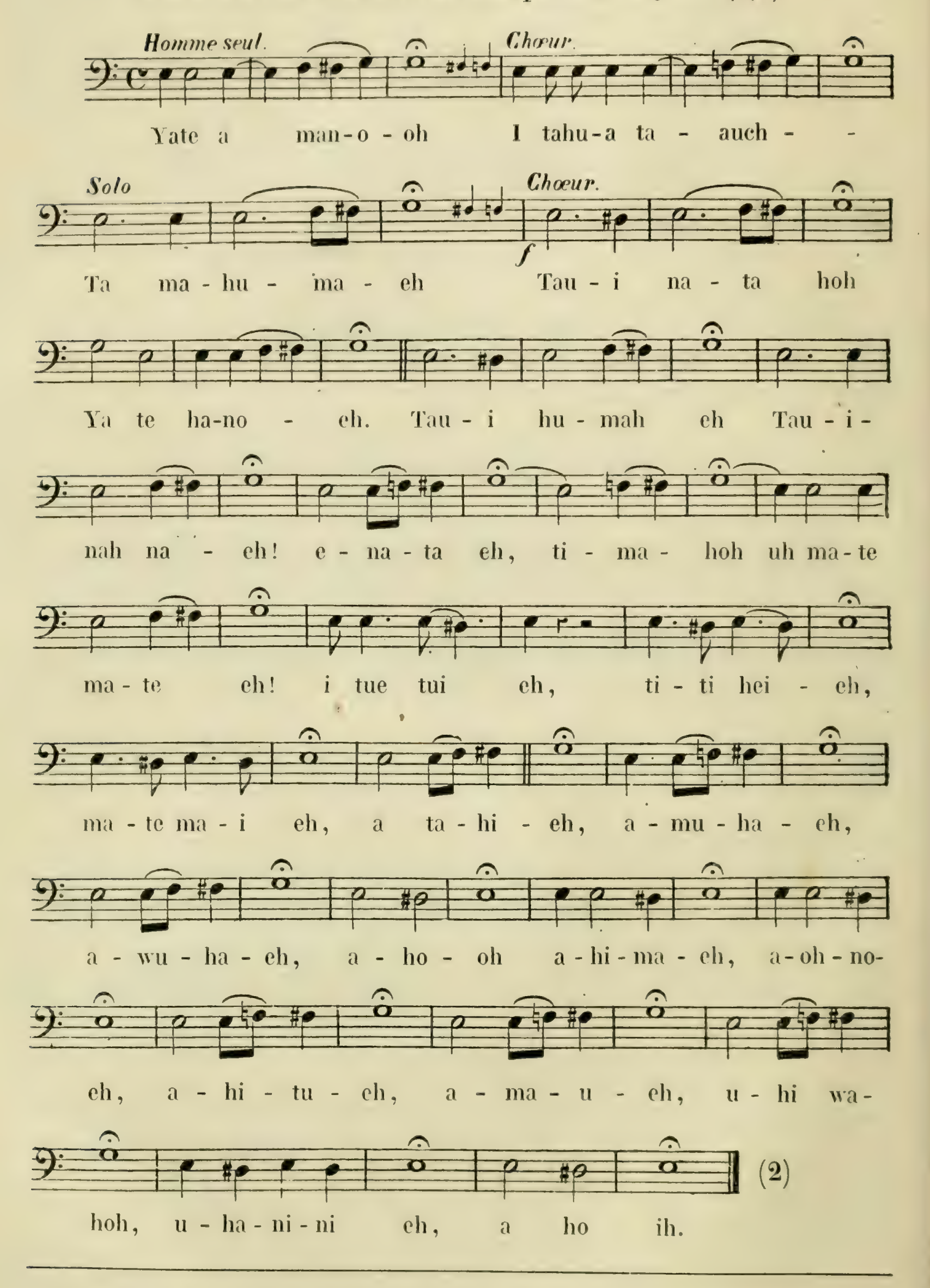


Bien que ce chant s'étende à l'intervalle de quinte, on n'y voit que quatre sons employés. L'absence du cinquième son et la forme du chant rendent plus que vraisemblable une communication ancienne des Malais avec les insulaires des îles Mariannes, ainsi que cela sera établi plus loin.

---

(1) *Narrative of the United-States exploring expedition, by Capt. Wilkes,* t. III, p. 397.
(2) *Ibid.*

Chant des naturels des îles Marquises (Polynésie) (1).

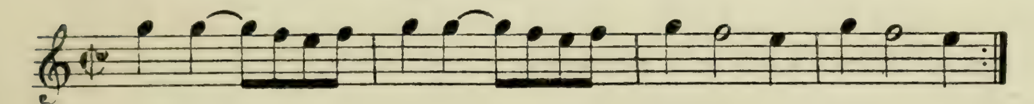


(1) *Allgemeine musikalische Zeitung* (1805, 7ᵉ an. nº 17).
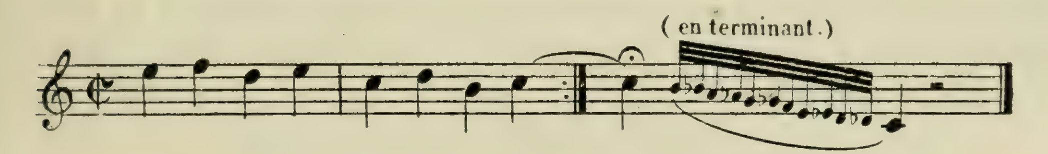
(2) Le sens des paroles de ce chant est celui-ci : « Où est cette lumière ? — Dans l'île Chris-

Cinq sons déterminés sont contenus dans l'espace d'une quarte diminuée pour former ce chant, si monotone par ses intonations, quoique varié dans son rhythme. La nature chromatique de ces intonations pourrait peut-être conduire à supposer que les habitants des îles Marquises ont une origine différente de celle des autres populations des nombreux archipels de l'Océanie, si, comme toutes les peuplades de l'immense étendue de cette partie du monde, ils n'étaient pas anthropophages. Ils sont entièrement nus et horriblement tatoués sur le corps et sur toute la face; leur peau n'est pas noire, mais olivâtre; leur crâne est moins déprimé que celui des nègres, et leur chevelure n'est pas laineuse.

Chant des insulaires de la Nouvelle-Zélande (*Polynésie*) (1).



Autre chant de la Nouvelle-Zélande (2).



Ces chants recommencent, sans interruption, cinquante fois et même davantage. La fin du deuxième n'est qu'un traînement de la voix, sans intonations déterminées.

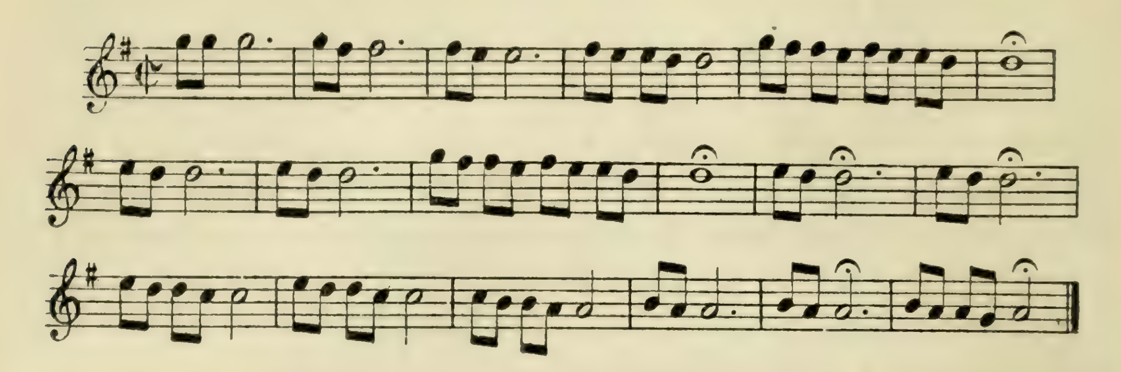
Les Papous, race primitive de l'Australie, connue autrefois sous le nom de *Nouvelle-Hollande*, sont, par leur conformation cérébrale, placés à l'un des degrés les plus bas de l'espèce humaine; mais leurs fréquentes relations avec les Malais, qui se sont établis sur ce continent à une époque inconnue, ont modifié leur capacité musicale, et leur ont donné une échelle de sons plus étendue que celle dont ils du-

« tine. — Pourquoi ce feu? — Pour rôtir les prisonniers et les morts. — Faisons aussi du feu! « — Nous avons du feu! Nous allons rôtir notre ennemi! Nous l'avons! — Il voulait fuir; « maintenant il est mort! — Sa sœur pleure; ses parents pleurent; ses filles pleurent! — Pre- « mier, deuxième...... dixième jour! » (on compte les jours pendant lesquels dureront le festin et les danses). « Le chant est fini! » Les habitants de ces îles se font une guerre à outrance et dévorent les prisonniers et les morts!

(1) *Narrative of the United-States exploring expedition,* t. III, p. 383.

(2) *Ibid.*

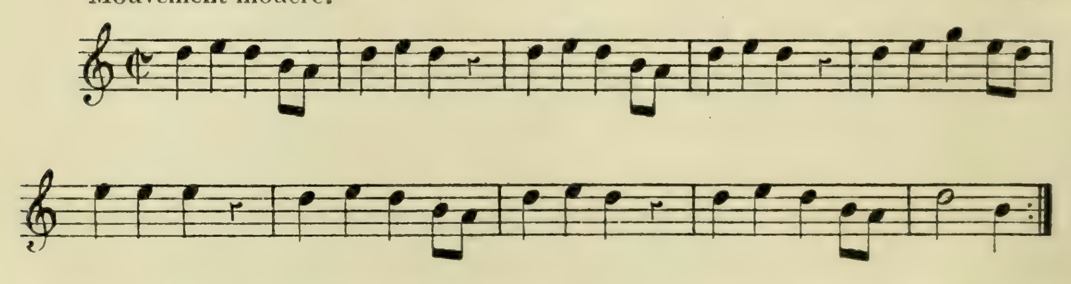
rent faire usage à leur origine. On en peut juger par ce chant qui a été recueilli chez eux au commencement du dix-neuvième siècle (1).



L'influence des Malais (autre race dont il sera parlé plus loin) sur les Papous de la Nouvelle-Guinée (Papouasie), en ce qui concerne le sentiment de la musique, est encore plus remarquable pour quiconque se livre à l'étude des origines de cet art; car, ainsi que les Malais et toute une grande race jaune dont la musique sera étudiée dans le cours de cet ouvrage, ces Papous n'ont pas l'intervalle du demi-ton dans les successions des sons déterminés. Partout où se présente l'emploi naturel de ce demi-ton, le chant fait un saut de tierce. En voici des exemples :

Chant des Papous de la Nouvelle-Guinée (2).

Mouvement modéré.



Ici le nombre des sons s'élève à cinq, mais la monotonie de la forme est toujours le signe caractéristique de l'infertilité de l'imagination chez ces races inférieures.

Si la conception des rapports d'intonation ne dépasse pas en général

---

(1) *Voyage de découvertes aux terres australes, fait par ordre du gouvernement français, pendant les années* 1800-1804, 2[e] édition (Paris, 1824).

(2) *Voyage de découvertes aux terres australes, etc.* (atlas).

quatre sons chez les nations sauvages, et si la monotonie des formes de leurs mélodies prouve jusqu'à l'évidence les bornes étroites de leur imagination musicale, on ne peut leur refuser un penchant très-prononcé pour le rhythme, car tous leurs chants ont une symétrie rhythmique saisissante. L'explication de ce phénomène se trouve dans la différence des facultés qui régissent la conception des rapports d'intonations diverses et le sentiment du rhythme. La conscience des rapports de tonalité est à la fois sentimentale et intellectuelle, tandis que le sentiment rhythmique n'est originairement qu'instinctif, car la plupart des mammifères l'éprouvent. Chez les nations civilisées, on remarque que les personnes les moins initiées à la musique par leur éducation et leurs habitudes, subissent les entraînements du rhythme, lors même qu'ils restent insensibles aux beautés de la mélodie, ainsi qu'aux combinaisons harmoniques et sonores. Nous trouvons un exemple de la puissance du rhythme chez une des populations de la Polynésie, au moment où le grand explorateur Cook fit la découverte de cet archipel. La mieux douée de ces populations, soit par la conformation extérieure (1), soit par l'intelligence, soit enfin par la douceur du climat et la fertilité du sol, fut celle de l'île d'Otahiti. Les habitants de cette île fortunée, mélange évident du sang de plusieurs races déjà croisées, et chez lesquels l'élément malais était dominant, savaient construire de bonnes habitations, tisser des étoffes, fabriquer les ustensiles, armes et instruments à leur usage, et, bien que le sens moral leur manquât, que les hommes y fussent enclins au vol, qu'ils sacrifiassent des victimes humaines à leur dieu, et que les femmes, étrangères à tout sentiment de pudeur, s'y prostituassent au premier venu, ils mettaient des idées poétiques dans leurs discours et jusque dans leurs divertissements. Le capitaine Cook parle beaucoup de leur musique; malheureusement il n'y avait sur ses vaisseaux aucune personne qui eût la connaissance de cet art, en sorte qu'il n'a laissé aucun spécimen du chant de ce peuple; mais il nous fournit les renseignements qui suivent :

(1) Les naturels de l'île d'Otahiti ne sont pas noirs; leur teint est olivâtre; leur taille est au-dessus de la moyenne; ils sont forts et bien faits; leur crâne est moins comprimé que celui des nègres; leurs femmes ont de la beauté, surtout dans la période de quinze à vingt ans. Au moment de la découverte de l'île, les mœurs des jeunes filles étaient excessivement dissolues; leurs danses étaient lascives, et les paroles de leurs chants obscènes.

« Tootahah (un des chefs d'Otahiti) nous donna un essai de la « musique de son pays. Quatre personnes jouaient d'une flûte qui « n'avait que deux trous (non compris l'embouchure), et par consé- « quent ne pouvait former que quatre notes en demi-tons. Ils jouaient « de cet instrument à peu près comme on joue de la flûte traversière, « sauf que le musicien, au lieu de se servir de la bouche, soufflait « avec une narine dans un des trous, tandis qu'il bouchait l'autre « avec son pouce. Quatre autres personnes joignirent leurs voix aux « sons de ces instruments, en gardant fort bien la mesure ; mais on « ne joua qu'un seul air pendant tout le concert (1). » Plus loin, Cook ajoute : « Les flûtes et les tambours sont les seuls instruments « de musique que les Otahitiens connaissent. Les flûtes sont faites « d'un bambou creux d'environ un pied de long, et, comme nous « l'avons déjà dit, elles n'ont que deux trous et par conséquent que « quatre notes, avec lesquelles ils ne semblent avoir composé jus- « qu'ici qu'un seul air (2) : ils appliquent à ces trous l'index de la « main gauche et le doigt du milieu de la droite.

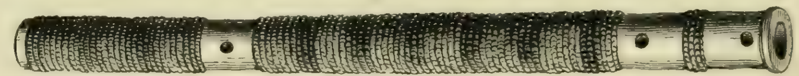


Fig. 2.

« Le tambour est composé d'un tronc de bois de forme cylindrique, « creusé, solide à l'un des bouts et recouvert à l'autre avec la peau « d'un goulu de mer. Ils n'ont d'autres baguettes que leurs mains « et ne connaissent pas la manière d'accorder ensemble deux tam- « bours de tons différents. Ils ont un expédient pour mettre à l'u- « nisson deux flûtes qui jouent ensemble : ils prennent une feuille « qu'ils roulent et qu'ils appliquent à l'extrémité de la flûte la plus « courte ; ils la raccourcissent ou l'allongent, comme on tire les tubes « des télescopes, jusqu'à ce qu'ils aient trouvé le ton qu'ils cherchent, « ce dont leur oreille paraît juger avec beaucoup de délicatesse. Ils « joignent leurs voix à ces instruments, et, comme je l'ai remarqué

---

(1) *Voyages autour du monde entrepris par ordre de Sa Majesté Britannique, etc.*, Paris, 1774 (1er voyage, t. II) ; traduction française.

(2) La monotonie de la forme fut cause vraisemblablement de l'opinion de Cook que les Otahitiens ne chantaient qu'un air. Au surplus, on a remarqué chez les peuples sauvages qu'ils recommencent le même chant sans interruption quelquefois pendant une heure ; ce qui est aussi un signe caractéristique de la stérilité de leur imagination musicale.

« ailleurs, ils improvisent (les paroles) en chantant. Ils appellent « *pchai* ou chanson chaque distique ou couplet : ces vers sont ordi- « nairement rimés ; lorsqu'ils étaient prononcés par les naturels du « pays, nous y reconnaissions un mètre (1). »

Cette délicatesse dans le sentiment de la symétrie du rhythme, dont parle le célèbre navigateur, est en rapport avec l'état relativement avancé des insulaires d'Otahiti ; elle prouve que les progrès dans cette partie de la musique sont plus faciles à faire qu'en ce qui concerne les rapports de tonalité des sons, puisque les chants de cette même population n'étaient composés que de quatre notes, dont les combinaisons étaient renfermées dans un seul air.

Ce qui vient d'être exposé sur la nature de la musique chez les populations sauvages est pour nous un enseignement suffisant de ce qu'elle fut chez les races analogues, dans l'âge de pierre. D'après les chants de ces peuples polynésiens qui ont été mis sous les yeux du lecteur, il est permis d'affirmer que les races primitives n'ont eu également que trois ou quatre sons dans leur échelle tonale. Des découvertes très-récentes viennent même confirmer victorieusement nos conjectures à ce sujet, car elles ont mis entre nos mains les plus anciens instruments de musique qui aient jamais existé. Le premier de ces monuments si remarquables a été trouvé dans un *dolmen* ou tombeau des environs de Poitiers : c'est une flûte ébauchée dans un fragment de bois de cerf. Le dolmen où se trouvait cette flûte contenait des armes et autres ustensiles de pierre. M. le docteur Camus, de Paris, à qui M. Lartet a communiqué cette précieuse relique, a bien voulu le faire mouler pour moi, et d'après le plâtre qu'il m'a envoyé, j'ai fait faire le dessin qu'on voit ici sous deux aspects.

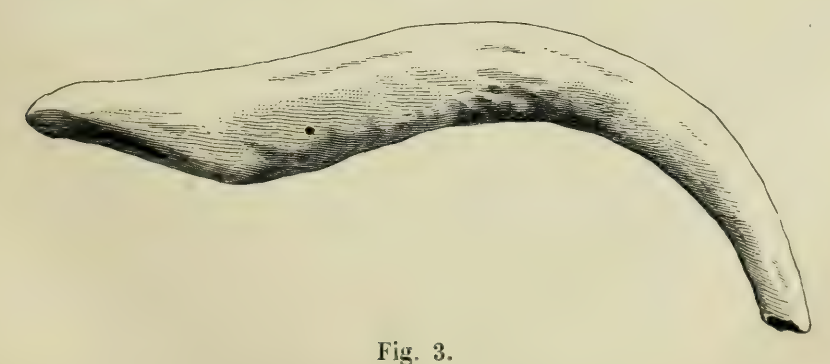


Fig. 3.

(1) *Voyages autour du monde, etc.*

Le sifflet de l'embouchure de cette flûte, dont le biseau est bien fait, est l'indication positive d'une expérience acquise de certains faits acoustiques, et d'une habileté déjà avancée dans l'art de reproduire ces phénomènes. Les trous sont placés à des distances égales qui auraient fait entendre quatre sons diatoniques, si la flûte eût été achevée, à savoir, le son le plus bas avec tous les trous bouchés, et trois sons ascendants, en débouchant successivement les trois trous.

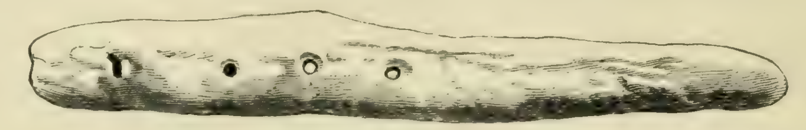


Fig. 4.

Bien que ce précieux monument appartienne incontestablement à l'âge de pierre, il est, selon toute vraisemblance, des derniers temps de cet âge, car les *dolmens* ou tombeaux, dans un desquels il a été trouvé, appartiennent à l'état social le plus avancé de ce même âge (1).

Un autre flûte à bec, qualifiée de *sifflet*, est plus intéressante encore, ayant été trouvée par M. Lartet dans une couche où se trouvaient des débris d'animaux appartenant à des races éteintes. Cette flûte est faite d'un os métatarsien de renne. Ces circonstances sont les signes non équivoques de l'époque antéhistorique exclusivement reculée à laquelle appartient cet organe sonore.

Si l'on songe à ce qu'il a fallu d'intelligence et d'observation pour imaginer l'embouchure de ces flûtes, ou le sifflet, et pour avoir compris que le souffle, en se heurtant sur le biseau, devait faire ré-

(1) M. Worsaae, antiquaire danois très-distingué, a fait remarquer que les dolmens ne se trouvant pas chez les Finlandais, il faut en attribuer la construction à une autre race. D'autre part, M. Alexandre Bertrand, à qui l'on doit un judicieux travail sur cette classe de monuments, a montré que la distribution des dolmens en Europe est peu favorable à l'hypothèse qu'ils aient été élevés par les Celtes ; ils doivent appartenir à une race qui, du littoral occidental de l'Europe, a remonté dans l'intérieur par les grands cours d'eau. Il est en effet à constater qu'on ne rencontre pas les monuments mégalithiques dans les contrées danubiennes que les Celtes ont occupées ou traversées avant de pénétrer en France, ni dans la Gaule Cisalpine, où ils émigrèrent plus tard. D'ailleurs M. Ad. Pictet, dans ses études comparatives sur les langues indo-européennes, a fait voir que les populations issues des souches aryenne et iranienne, dont la race parlait la langue celtique lorsqu'elle pénétra en Europe, connaissaient déjà les métaux. Les dolmens de l'âge de pierre doivent conséquemment avoir été l'ouvrage d'une population antérieure que les Celtes ont anéantie ou subjuguée, en s'amalgamant avec elle. C'est à cette race qu'appartient vraisemblablement la flûte à trois trous trouvée dans le dolmen des environs de Poitiers.

sonner la colonne d'air d'un tube, puis pour imaginer que des trous ouverts sur ce tube, à de certaines distances l'un de l'autre et mis en communication avec l'air résonnant du tuyau, pouvait former des intonations différentes, on ne pourra douter que les hommes capables de tels efforts d'esprit, dans l'enfance du genre humain, n'aient eu une organisation supérieure à celle des sauvages habitants de la grotte de Chauvaux (Voy. la note A), et qu'ils ne soient de la même race que ceux dont on a vu les dessins, les sculptures et les ornements, à l'Exposition universelle de 1867.

§ IV.

Si nous quittons l'Océanie pour passer en Afrique, nous y trouvons la race nègre ou éthiopienne, dont la peau est d'un noir plus ou moins foncé. Ce trait caractéristique n'est pas le seul par lequel cette race se distingue de la race blanche, car elle a l'angle facial aigu, le crâne comprimé, le front déprimé, le nez épaté, les pommettes saillantes, les lèvres épaisses et les cheveux laineux. Les physiologistes ont d'ailleurs reconnu que le bassin, chez les individus de cette race, présente certains caractères d'animalité qui les rapprochent de la brute (1).

La race des nègres occupe une des cinq grandes régions de l'Afrique. Divisée en un grand nombre de royaumes et d'empires soumis à des despotes, la Nigritie compte parmi ses principales populations les Yolofs, les Mandingues et les Foulahs dans la Sénégambie; les Achantis, les Dagoumbas et les Fantis dans la Guinée; l'empire de Bournou et les habitants du Congo dans l'Afrique centrale; dans l'orientale les Gallas, oppresseurs actuels de l'Abyssinie, et les habitants du Monomotapa. Dans l'Afrique australe, on compte les Boschimens, famille abrutie et méchante, les Hottentots, reconnus pour les plus laids de tous les nègres, et les Cafres, dont le crâne est dans de meilleures conditions physiologiques, et dont la peau est plutôt brune que noire.

---

(1) M. Prichard, *Histoire naturelle de l'homme*, traduite de l'anglais par le docteur Roulin, t. I, p. 167-170.

Soumis, comme toute l'espèce humaine, aux lois de la conformation cérébrale, les nègres, livrés au développement de leurs propres facultés, dans la partie de l'Afrique qu'ils occupent et particulièrement au centre, se montrent inférieurs en intelligence aux deux autres grandes races dont l'histoire de la musique est l'objet principal de ce livre. Condamnés à une perpétuelle enfance sociale, ils sont aujourd'hui dans la situation où ils durent se trouver il y a quelques milliers d'années; car l'esclavage dans lequel végètent les trois quarts de la population ne leur permet pas d'en sortir. Cette race n'a ni histoire, ni littérature, ni arts qui méritent ce nom. On cite cependant quelques tribus qui, mieux douées que les autres, semblent se placer au-dessus, sinon par le sens moral, au moins par des dispositions plus industrieuses. Tels sont les Achantis et les Fantis, dont le sort est moins misérable. Le territoire qu'ils occupent est fertile et contient des mines qu'ils exploitent, bien qu'imparfaitement. Ils ont bâti des villes d'une certaine importance; leurs maisons sont commodes et bien construites; enfin, ils tissent et teignent les étoffes de coton dont ils sont vêtus.

Un nombre très-considérable de tribus, plus ou moins modifiées dans la couleur de la peau comme dans la conformation de la tête, se rencontre dans l'immense étendue de la Nigritie. On y trouve des familles noires comme le jais, d'autres dont la teinte est grisâtre, d'autres d'un brun rougeâtre comme le marron, et chacune de ces teintes se présente sous diverses nuances. De ces familles, la noire paraît la plus primitive; les autres ont été plus ou moins métisées par le contact des Berrebères, des Arabes, des Abyssins, et même des Européens.

Au point de vue moral, le nègre est au dernier degré de l'espèce humaine. Le capitaine Burton, Anglais d'une grande distinction d'esprit, qui a passé les années 1857 à 1859 dans l'Afrique orientale, et qui l'a traversée tout entière, dit des nègres, dont il a fait une étude approfondie : « La moralité, dans son acception la plus large, n'existe « pas chez les membres de ces peuplades : ils ignorent la bienfai- « sance...... Chez eux, la voix de la conscience ne se fait jamais en- « tendre; la seule émotion qu'ils éprouvent, lorsqu'ils ont commis « un meurtre, est la peur d'être hantés par le spectre du mort. Ils « volent avec l'assurance de l'individu qui fait bien. Dépravés à « l'excès, ils donnent à la débauche la plus grossière tous les mo-

« ments qu'ils ne passent pas à boire (1). » Les efforts des missionnaires anglais, pour instruire et moraliser ces populations, ont été infructueux, et les résultats de la dernière mission de Mombas ont été déplorables.

Suivant la loi de capacité musicale, basée sur la conformation du cerveau, la conception des rapports d'intonation des sons ne peut exister que dans les limites les plus étroites chez une race si peu favorisée de la nature. Ne nous étonnons donc pas de trouver le passage suivant dans la relation du voyage du capitaine Burton (2) : « Rien de plus mauvais que la musique de cette région. Admirable- « ment doués à l'égard du rhythme, les indigènes, dépourvus de « toute sensibilité d'oreille, trahissent leur impuissance musicale en « se montrant satisfaits des sons les plus monotones qu'ils ne cher- « chent ni à varier, ni à combiner entre eux. Ils manquent dans cet « art, comme en toute chose, du souffle créateur, du moindre esprit « d'initiative, et n'y font aucun progrès. Il est cependant impossible « de ne pas remarquer la joie que leur procure la musique. Le ca- « notier accompagne d'une chanson les mouvements de sa pagaie, « le porteur chante en marchant, la ménagère en écrasant son grain ; « et le soir les villageois, assis autour du feu, répètent pendant des « heures, avec un plaisir toujours nouveau, les mêmes notes et les « mêmes paroles qui n'ont aucun sens. »

Dans un autre endroit, M. Burton dit encore : « Passionné pour la « musique, il (l'Africain) n'a su inventer que le sifflet : tous les ins- « truments dont il se sert lui viennent de l'étranger. Il adore le chant, « et n'a pas deviné la versification : il improvise quelques mots qui « n'ont pas plus de rime que de raison, et les répète à satiété sur un « mode traînant où chaque phrase se termine par un son fortement « nasal. Comme les Somalis, il a des airs spéciaux pour différentes cir- « constances, telles que la moisson, la chasse, ou la plainte. Dans ce « dernier cas surtout, la mélodie prend une forme particulière (3). »

---

(1) *Voyage aux grands lacs de l'Afrique orientale*, par le capitaine Burton, traduit de l'anglais par Mme H. Loreau ; Paris, Hachette, 1862, p. 639.
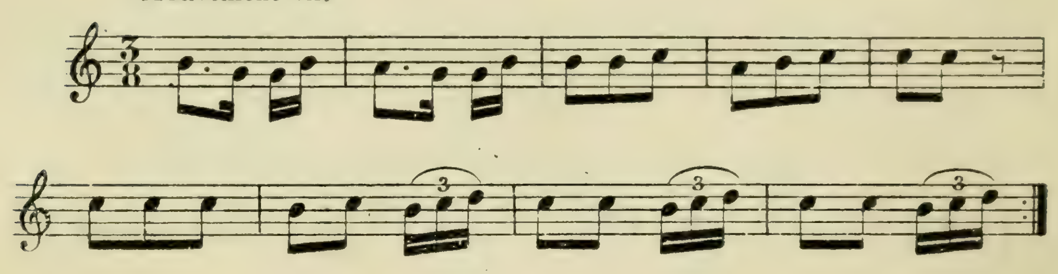
(2) *Ibid.*, p. 602.

(3) *Ibid.*, p. 641. Suivant l'opinion plusieurs fois exprimée par M. de Gobineau (*Essai sur l'inégalité des races humaines*, livre II, ch. 1er et 3e), un des caractères de la race noire est une certaine disposition pour les arts ; l'expérience démontre cependant qu'elle n'a réussi ni dans la peinture, ni dans l'architecture, ni dans la musique.

La supériorité d'organisation psychologique des Achantis et des Fantis sur les autres tribus de la Nigritie se manifeste dans leur musique, aussi bien que dans leur civilisation relative. Ainsi que leurs congénères de l'Afrique orientale, ils tiennent de l'étranger les instruments dont ils font usage; mais il y a entre eux cette différence que les Fantis et les Achantis en ont tiré la connaissance de quelques sons de plus, qu'ils se sont assimilés et dont ils ont conscience. Chez les Fantis, l'échelle musicale a cinq sons diatoniques; chez les Achantis, le nombre des sons s'élève à sept; mais les premiers ont un meilleur système tonal, car ils ne font pas entendre dans leurs chants deux sons en relation de quarte majeure qu'on remarque dans les mélodies des Achantis. La différence des chants de ces deux familles, sous ce rapport, est rendue sensible par les deux airs suivants (1) :

Air des Fantis.

Mouvement vif.



Air des Achantis.



A-ganka oshoum noufa O boï bee oshoum noufa A-ganka oshoum noufa



we-ki-ria, we-ki-rie, oï-migou, we-ki-rie, we-ki-rie we-ki-ria oïmigou (2).

---

(1) *Mission from Cape Coast Castle to Ashantee, with a statistical Account of that Kingdom, and geographical Notices of other parts of the interior of Africa, by T. E. Bowdich*, Londres, Murray, 1819. — Cf. *The Harmonicon, a journal of Music*, vol. III, p. 6, et vol. II, p. 197.

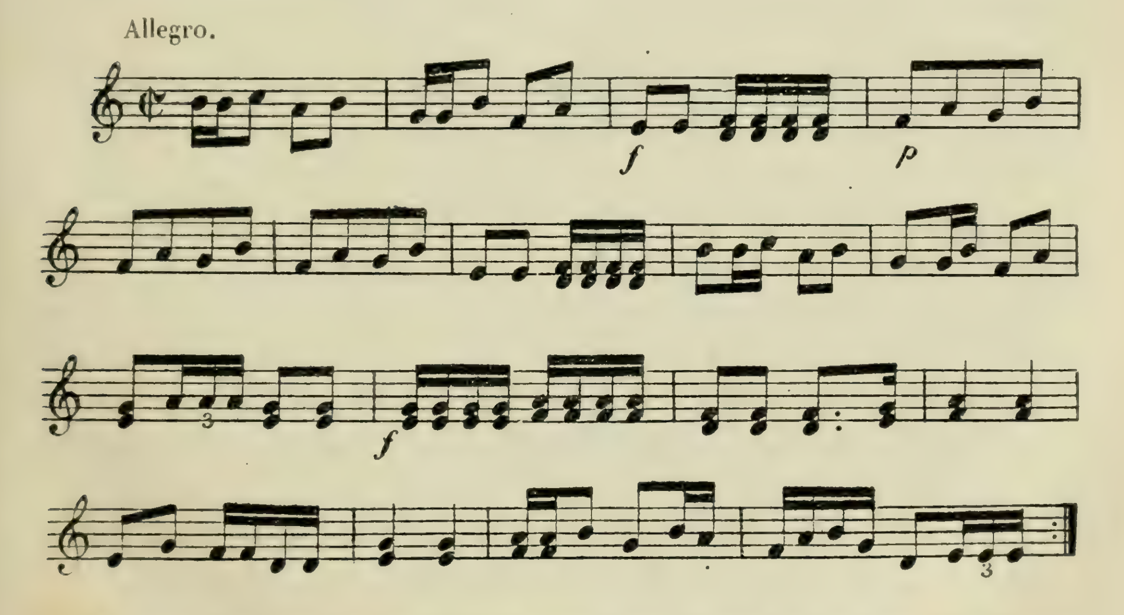
(2) Ces paroles signifient :

« L'orphelin crie la nuit,
« Oboïbée crie la nuit,
« L'orphelin crie la nuit
« Donnez-moi quelque chose, } 2 fois.
« Je suis triste. »

Un des instruments en usage dans la Nigritie est le *sanko* ou *sanjo*, dont l'origine est arabe. C'est un abrégé du *canon* qu'on trouve en Égypte et dans quelques parties de l'Arabie. Dans la Nigritie orientale, on donne à une variété de cet instrument le nom de *kinanda*. Le sanko est une boîte étroite creusée dans une planche d'une certaine épaisseur. La partie creuse de l'instrument est couverte avec une peau d'antilope ou d'alligator, qui en forme la table d'harmonie. Un chevalet, posé sur cette table, supporte huit cordes, lesquelles sont accordées de cette manière :



Les Achantis, instruits par quelque hasard de la résonnance de cet instrument, qui leur fit entendre des tierces, en remarquèrent l'effet harmonieux et, seuls entre tous les peuples de l'Orient, mirent cet effet en pratique dans les airs qu'ils jouent sur le sanko. Voici l'air le plus ancien de ces nègres, recueilli par M. Bowdich avec les passages harmonisés par eux (1) :

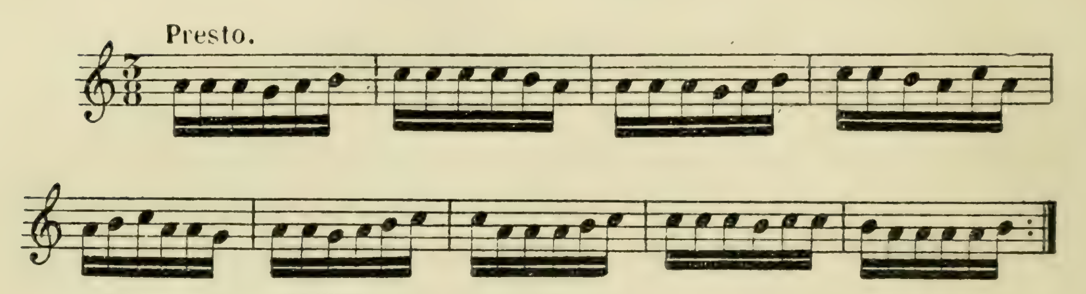


Au point de vue du but de la musique, chez les nations civilisées, cet air est sans doute mauvais et fort déplaisant, car ces suites de notes n'ont aucune signification, et le sentiment de la tonalité y est blessé

(1) *Mission from Cape Coast Castle to Ashantee*, etc. — Cf. *The Harmonicon*, t. II, p. 197.

par les fausses relations de quartes majeures; cependant, lorsqu'on le compare aux chants des autres familles nègres, on est obligé d'y reconnaître une assez grande supériorité, d'un côté, par une plus grande étendue de l'échelle des sons, de l'autre, par l'harmonie des tierces, fait unique dans les contrées orientales, et, enfin, parce qu'on n'y trouve pas la monotonie de forme, si fatigante dans les chants des autres familles de la Nigritie, ainsi qu'on peut le voir dans le spécimen suivant (1).

Air des Mandingues.



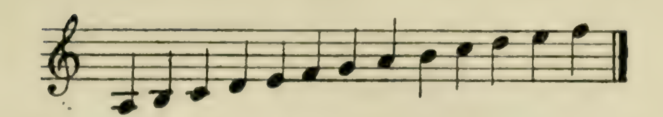
Cependant les Mandingues, qui habitent dans l'Ouest de l'Afrique, sur les côtes de l'Océan, sont une des populations nègres les plus avancées dans la civilisation, à cause de leurs fréquentes relations avec les Européens et les Arabes. Ils sont à la fois cultivateurs, pasteurs, pêcheurs, et se servent avec adresse des armes à feu. Leur langue, douce et sonore, est celle du commerce sur toute la côte de l'Afrique occidentale. Ils ont une espèce de tympanon, originaire de l'Europe, qu'ils nomment *balafo*. Cet instrument se trouve aussi chez les autres tribus de la Sénégambie, contrée qui s'étend sur les mêmes côtes, ainsi que dans la Haute-Guinée. Il est vraisemblable que ce tympanon, dont le nombre de cordes varie, a été introduit dans cette partie de l'Afrique par les Portugais au commencement du dix-septième siècle, car il est accordé dans le mode diatonique de l'ancienne tonalité. J'en ai vu deux qui étaient accordés comme on le voit ici :

Balafo de Sénégambie.



(1) H. Rooke, *Reize na de Kost van Africa;* Amsterdam, 1759.
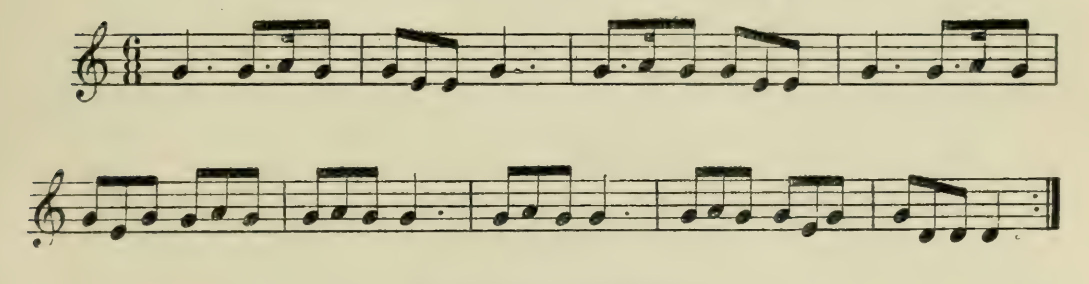
Balafo des Mandingues.



Le balafo est un instrument de même système que ceux auxquels on donne les noms de *sanko* et de *kinanda,* dans l'intérieur de l'Afrique méridionale; mais l'échelle de sons de ceux-ci est moins étendue, et le dernier est composé de lames de bois sonore. C'est un instrument originaire de l'Inde et de l'Indo-Chine. Bien qu'en possession de ces instruments, les Nègres n'en connaissent pas les ressources, et les voyageurs initiés à la musique n'ont jamais pu démêler un sens mélodique dans les sons qu'ils en tirent au hasard. La sonorité et le rhythme suffisent aux jouissances musicales de ces peuples.

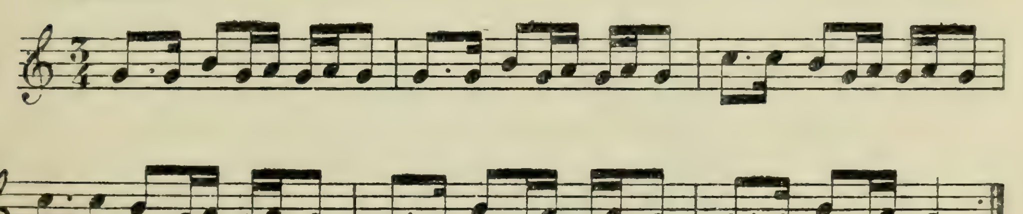


Air des Foulahs (1).
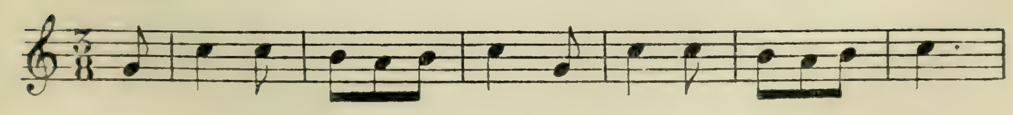


Chanson des Gallas.

Andante.



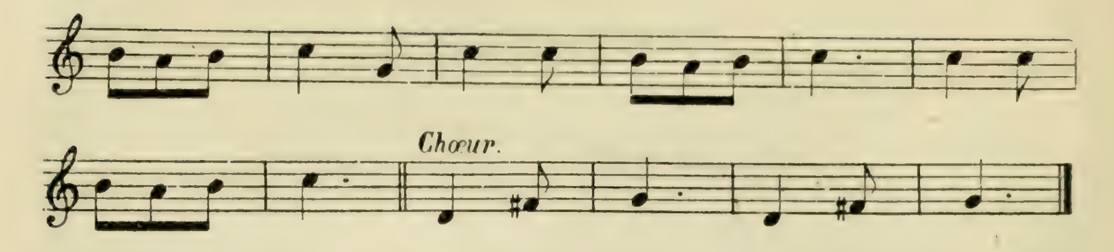
Air des Mallouas (2).

Andantino.

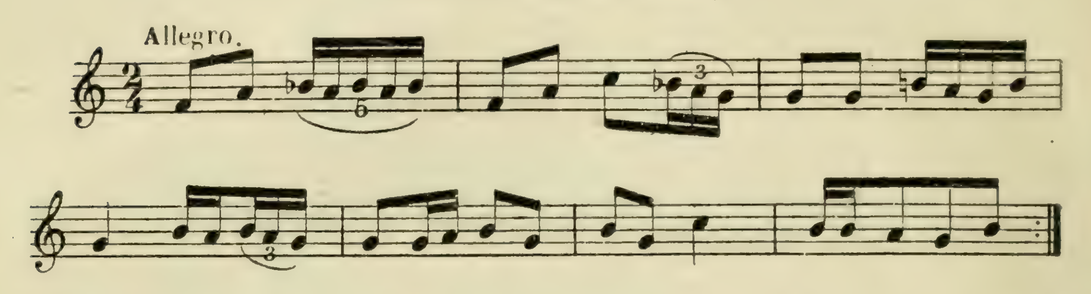


(1) *Ibid.*

(2) *Mission from Cape Coast Castle to Ashantee,* etc., *by T.-E. Bowdich.*



Chanson d'Empoungoua (1).



Ce dernier air se joue sur un instrument appelé *inchambi,* sorte de mandoline qui paraît particulière à Empoungoua. Elle est grossièrement fabriquée avec cinq morceaux de bambou, auxquels sont attachées cinq cordes de fil de palmier. La sonorité en est très-faible.

Le capitaine Burton confirme le principe que j'ai posé, à savoir que le sentiment du rhythme est simplement instinctif, lorsqu'il dit que les nègres sont bien doués à l'égard du rhythme, et dépourvus de toute sensibilité d'oreille en ce qui concerne les rapports d'intonations des sons (2). Suivant l'erreur commune, il attribue à l'oreille des fonctions qui se font dans le cerveau, car l'oreille n'est qu'un organe de perception ; toutefois il n'en constate pas moins l'incapacité d'appréciation des rapports des sons chez les nègres, au-delà des combinaisons les plus élémentaires. En général leurs chants ne sont composés que de quatre sons : ceux qui en ont un plus grand nombre se font entendre sur des instruments introduits en Afrique par les Arabes.

La répétition des mêmes sons et des mêmes combinaisons de ceux-ci, dont la durée est quelquefois de plus d'une heure, est également un signe caractéristique du peu de portée des facultés musicales de cette race. On a vu précédemment que les mêmes faits se présentent sans exception chez les populations sauvages qui, pour la plupart, présentent, à l'examen de la tête, des conformations peu

(1) *Mission from Cape Coast Castle to Ashantee.*

(2) *Voyage aux grands lacs de l'Afrique orientale*, p. 639.

favorables à l'intelligence intuitive ainsi qu'au progrès, au-delà de certaines limites plus ou moins étroites.

Les combinaisons du petit nombre de sons dont les sauvages de l'Océanie et les nègres ont conscience ne présentent jamais un sens mélodique proprement dit; ce ne sont que des successions de sons faites au hasard, dont la seule signification se trouve dans un rhythme élémentaire de temps. Le rhythme supérieur de la régularité de nombre dans les mesures, pour la formation des phrases; la symétrie de celles-ci dans la période, d'où résulte le rhythme périodique; enfin, la correspondance des périodes, qui complète la mélodie, tout cela leur est inconnu; ils y sont même insensibles lorsqu'ils entendent les chants arabes ou européens. Cependant les navigateurs auxquels on doit la découverte du nouveau monde de l'Océanie, ainsi que les hardis explorateurs de l'intérieur de l'Afrique, constatent la vivacité du plaisir que fait éprouver aux populations de ces contrées leur musique rudimentaire. Les élans d'enthousiasme que nous inspirent les œuvres les plus belles de nos plus illustres maîtres n'égalent pas les transports de l'Africain pour ses monotones successions de sons, dépourvues de toute apparence d'art. Le rhythme matériel du tambour est pour lui la jouissance la plus vive, surtout quand il marque l'invitation à la danse.

Tambours de la danse des nègres.



Fig. 5.

Les nègres ont des tambours de diverses formes : le plus grand est le *ngoma-kou,* formé d'une bille de bois tendre creusée, laquelle est terminée par un cylindre qui lui sert de pied et qui est planté dans le sol. Haut d'un mètre à un mètre et demi, le *ngoma-kou* a une circonférence d'un à deux mètres : un filet formé de grosses cordes de lianes environne ce tambour. Un parchemin grossier, fabriqué de peau de veau, est tendu à la partie supérieure ; le fond est couvert d'une peau brute, appliquée lorsqu'elle est fraîche, et qu'on fait sécher en l'exposant au feu. Ce tambour, dont on voit ici la forme, est frappé par les poings, ou par de grossières baguettes.

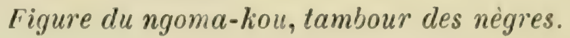


Figure du ngoma-kou, tambour des nègres.

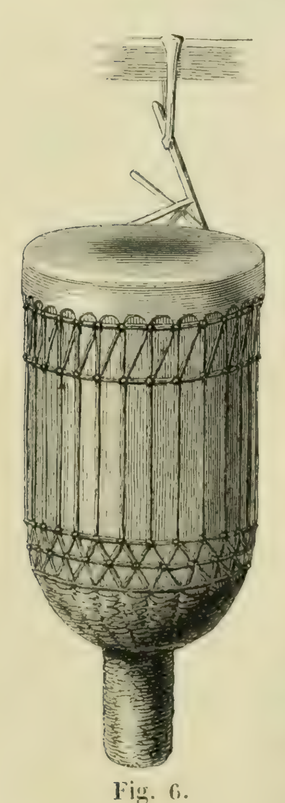


Fig. 6.

Diverses variétés de tambours appartiennent spécialement à certains royaumes ou provinces de la Nigritie : un des plus singuliers est le *timbrel* ou *tabret*, d'une longueur d'environ trente centimètres et que recouvre une peau d'iguane : il a la forme d'un sablier. Ce tambour est semblable au *darâboukkeh* des Arabes, et, comme celui-ci, il se tient sous le bras gauche ; il se bat avec les doigts de la main droite. Les nègres ont aussi des espèces de timbales, lesquelles consistent en grosses gourdes, qui rendent des sons lorsqu'elles sont frappées avec des baguettes.

Parmi les instruments de musique des nègres, dont la plupart sont originaires de Madagascar (1) ou ont été importés par les Arabes, on remarque, dans la catégorie des instruments à cordes, outre le *sanko,* dont on a vu la description précédemment, une variété plus grande appelée *kinanda;* sa forme est une boîte longue de trente-trois centimètres sur douze ou quinze de largeur et cinq de profondeur. Cette boîte est creusée dans une planche et conséquemment d'une seule pièce. Onze ou douze cordes sont tendues sur l'espace creux. On pose l'instrument sur les genoux et les cordes sont pincées avec les deux mains. Cet instrument

(1) *Voyage aux grands lacs de l'Afrique orientale,* par le capitaine Burton, p. 602.

diffère du sanko en ce qu'il n'a pas de table d'harmonie : de là résulte sa faible sonorité.

Analogue au *rebâb* des Arabes, le *zézé* ou *banjo* est composé d'une courge ouverte par le bas. A sa partie supérieure est attaché un fragment de gourde triangulaire fendu dans sa longueur, pour recevoir le manche qui se projette à angle droit. La longueur de ce manche, fait d'un bois léger, est de cinquante à soixante centimètres. Trois touches, formées chacune de trois entailles, divisent le manche, et une seule corde, en fibre de raphia, est placée au-dessus, s'attache à la tête du manche et passe sur un chevalet formé d'une plume courbée qu'on élève ou qu'on abaisse pour avoir des sons plus aigus ou plus graves. Cette corde se modifie dans ses intonations par les doigts qui l'appuient sur les touches ou dans les intervalles : elle peut produire, dans ces limites, six intonations différentes. Quelquefois une deuxième corde est attachée à côté du manche et accompagne l'autre en bourdon (fig. 7).



Fig. 7.

Les instruments à vent sont 1° le *naï*, flûte arabe composée d'un seul tuyau de roseau percé de six trous d'un côté, et d'un septième trou placé du côté opposé : on joue cet instrument avec une embouchure en forme de bocal, qui s'adapte à l'extrémité supérieure du tube (*voy.* fig. 8). 2° Le *d'hété* ou *kidété*, petite flûte à bec faite d'une tige de sorgho, et percée de quatre trous à son extrémité. La sonorité de cet instrument est faible, mais assez agréable. 3° Le *sangé*, petite gourde percée d'un grand nombre de trous et traversée par un petit tube; on souffle par une des ouvertures, en appliquant les doigts sur quelques autres, et l'on obtient des sons aigus assez semblables à ceux de l'ancien fifre militaire (*voy.* fig. 9). Il y a aussi un instrument de la Nigritie appelé *zanzé*, qui est d'espèce dif-

férente : il est composé d'une caisse en bois sur laquelle sont implantées des tiges en bois ou en roseau, qu'on fait vibrer en les frap-

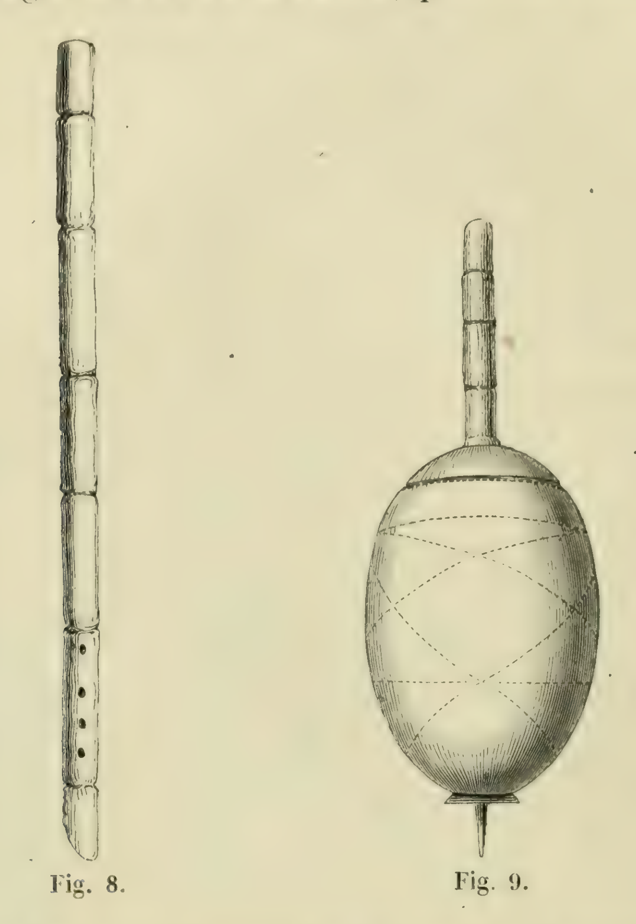


Fig. 8. Fig. 9.

pant avec une baguette. Le nombre de ces tiges sonores est aussi variable que leur accord. Dans le Congo, le *zanzé* s'appelle *vissandtschi*. Il est aussi connu sous d'autres noms en diverses parties de l'Afrique. 4° Le *barghoumi*, corne d'oryx ou de coudou, percée, à six ou huit centimètres de la pointe, d'une entaille longitudinale qui sert d'embouchure. On en tire quelques sons qui, de loin, ont de l'analogie avec le cor européen (*voy.* fig. 10).

Figures des instruments de musique des Gallas.

Les nègres Gallas, qui avoisinent le cours du Nil, sont plus avancés ou moins grossiers que les autres populations de l'intérieur de l'Afrique. Le capitaine Speke, qui a passé plus de deux ans chez ces Gallas dans son voyage aux sources du Nil (1860-1862), parle de leurs concerts comme étant moins barbares que ceux des autres nègres. Une gravure de son livre représente un de ces concerts à la cour du

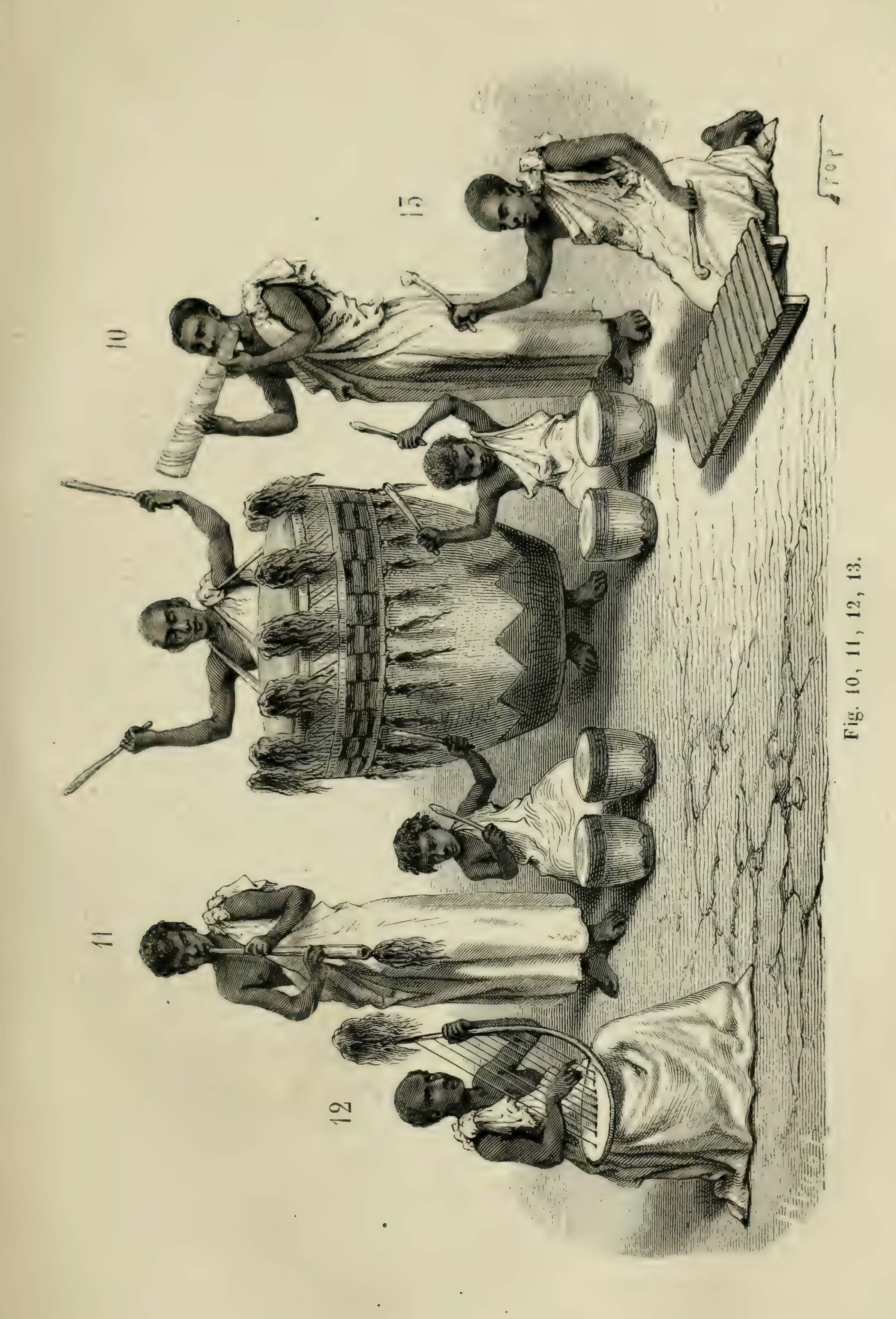


Fig. 10, 11, 12, 13.

Karagoué : on y voit un joueur de flûte à bec assez semblable au *d'hété*, mais plus grande (*voy.* fig. 11); un autre musicien joue du *barghoumi*, et un troisième frappe avec deux baguettes un énorme tambour; deux enfants frappent aussi quatre petites timbales. Mais les instruments les plus intéressants de ce concert sont une harpe à sept cordes dont la base se pose sur les genoux de l'exécutant (*voy.* fig. 12), et une sorte de tympanon ou de *sticcado*, composé de quinze lames de bois sonore, placées horizontalement sur une espèce de châssis, et qu'on fait résonner en les frappant avec des baguettes (*voy.* fig. 13). La forme de la harpe a beaucoup de ressemblance avec le même instrument représenté sur les monuments de la haute Égypte.

§ V.

On vient de voir ce que peut être la musique chez les races sauvages et chez les peuples dont l'organisation physiologique retient dans un cercle étroit l'action de l'intelligence : il est plus que vraisemblable qu'il en fut de même pour les races dont la conformation fut identique, aux premiers temps de la création de l'homme. Mais s'il est des races chez lesquelles le progrès s'arrête après les premiers pas dans la civilisation, il y en eut d'autres dont les traces ont été récemment retrouvées dans les entrailles de la terre, et qui, dans les débris de leurs productions, ont laissé des témoignages d'une intelligence plus développée, à l'examen desquels le doute n'est pas permis sur les facultés progressives dont elles furent douées. Tels furent, à une époque antérieure de plusieurs milliers d'années aux traditions historiques, les habitants des cavernes du Périgord explorées par MM. Lartet et Christy (1).

Ainsi qu'il a été dit précédemment, une température froide devait être alors celle de la région avoisinant les Pyrénées, puisque le renne, qui vivait dans la même contrée et fournissait à ses habitants des moyens de subsistance, ne se trouve plus aujourd'hui qu'à l'extrémité septentrionale de l'Europe, où le froid est excessif. Une longue série de siècles dut s'écouler pendant laquelle la température

---

(1) Voyez à ce sujet le § III.

passa par degrés du froid le plus intense à la chaleur du climat actuel de la France méridionale. Ce fut sans doute dans une progression semblable que le renne disparut des mêmes provinces pour chercher d'autres climats plus convenables à sa nature. La raison permet de supposer que la retraite de ce précieux animal entraîna à sa suite la race humaine dont il était la ressource nécessaire; et si cette migration collective s'est continuée jusqu'à l'extrémité nord de l'Europe, on en pourrait conclure que la population actuelle de la Finlande descend de cette race primitive. Il ne faut pas se dissimuler pourtant qu'il y a contre cette hypothèse, présentée ici pour la première fois, un assez grand nombre d'opinions contraires. On croit que les Finlandais sont les anciens Finnois ou *Fenni* de Tacite (1) : l'opinion la plus répandue aujourd'hui les fait venir des monts Ourals, chaîne de montagnes qui s'étend de l'océan Glacial à la mer Caspienne et sépare l'Europe de l'Asie (2). Une opinion contraire les confond avec les Huns et trouve leur berceau à la Chine (3), et par cela même on les a fait congénères des Turcs et des Magyars ou Hongrois. D'autres leur ont donné pour origine les tribus d'Israël emmenées de Samarie en Assyrie (4); enfin, on a confondu les Finnois avec les *Jotes* ou *Jutes* (5), opinion plus probable, en ce qu'elle place les Finnois dans la *Jotlande,* qui, plus tard, prit d'eux le nom de *Finlande.* « D'où venaient « ces Jotes? demande un écrivain moderne (6). Cette question resterait « encore à résoudre. » Eh! quelle est la question d'histoire primitive qui soit résolue? Il n'y a, il ne peut y avoir dans les recherches sur ces choses profondément obscures que des conjectures, des hypothèses plus ou moins probables. Au reste les historiens du nord ne reculent pas devant la question posée par cet écrivain; l'un d'eux, s'appuyant sur ces vers d'une Saga, où la prophétesse Vala dit dans ses visions :

Je me souviens des Jotes nés au commencement :
Eux, jadis, ils m'ont enseignée (7),

---

(1) *Germania,* 46.
(2) Klaproth, *Asia polyglotta,* p. 183.
(3) Deguignes, *Histoire générale des Huns,* tome I, part. II, p. 213, 218, 225.
(4) Arctopolitanus, *Dissertatio de origine et religione Fennorum. Upsalæ,* 1728. — Bilmark, *De origine Fennorum.* Aboa, 1764.
(5) Geyer, *Histoire du peuple de Suède,* ch. 1.
(6) Léouzon-Leduc, *La Finlande,* t. I, p. XXIX.
(7) *Ek man Iotnaar af borna Pá-ërfordum mik frædda hofdu.*

Bergmann dit en propres termes : « Les Jotes sont nés au commen-« cement du monde (1) », ce qui peut s'appliquer à la race qui, postérieurement au déluge, habitait les cavernes du Périgord.

Au surplus, que la race blanche d'où sont issus les Finlandais soit allée d'un point ou d'un autre dans la région septentrionale qu'ils occupent depuis une longue suite de siècles, cela est de peu d'importance pour le sujet de mon livre; mais ce qui est digne d'intérêt, c'est que ce même peuple présente dans sa mythologie, dans sa cosmogonie, dans sa poésie et dans sa musique, une originalité saisissante (2). Nulle trace des idées orientales ni des fictions grecques dans ses créations. Si la civilisation des Finlandais, en ce qui tient à l'agrément de la vie, n'est pas en rapport avec leur intelligence, et surtout avec leur imagination, la rude contrée qu'ils habitent, son sol infertile, l'âpreté d'un climat où l'hiver a une durée de huit mois, et où le froid atteint de 35 à 40 degrés du thermomètre de Réaumur, fournissent une explication suffisante de cette contradiction apparente. Les difficultés se multiplient pour satisfaire aux besoins les plus essentiels, pour l'alimentation, l'abri contre les rigueurs de la température, pour les communications plus ou moins lointaines; elles absorbent la plus grande partie du temps en occupations matérielles, et les distances considérables d'un lieu habité à un autre sont un obstacle permanent aux relations indispensables pour le progrès social.

Il semble que le Finlandais ait compris qu'il n'a rien à attendre, pour son bonheur, de la nature rebelle avec laquelle il est en lutte, et qu'en lui-même seulement il doit chercher les sources de ses jouissances purement intellectuelles et sentimentales. La vie de famille, l'amour, la poésie et le chant font le charme de son existence. Possesseur d'une langue mélodique et flexible, il est éminemment poëte. Dès la plus haute antiquité, il y eut dans la Finlande des bardes ap-

---

(1) Léouzon-Leduc, *La Finlande*, p. XXX.

(2) Acerbi (*Voyage au Cap-Nord, par la Suède, la Finlande et la Laponie*; Paris, 1804, 3 vol. in-8° et atlas) n'hésite pas à considérer les Finnois de la Finlande comme un peuple primitif; M. Weitzmann, qui a également étudié ce peuple dans le pays, au point de vue du chant populaire, professe la même opinion, généralement répandue chez les savants du Nord. Il est certain que les Finlandais n'appartiennent pas à la race jaune, dont ils n'ont ni la conformation physiologique ni le teint. Ils sont blancs et n'ont cependant pas de rapports avec la race aryenne par affinités de langues, ni par les traditions, ni par les idées, ni enfin par la musique.

pelés *runoia*, c'est-à-dire chanteurs de *runas*, mot qui signifie à la fois la poésie chantée et la mélodie du poëme chanté. « On a dit du peuple d'Islande que c'était un peuple d'écrivains de *sagas;* on pourrait dire du peuple finlandais que c'est un peuple de chanteurs de *runas*. En effet, parcourez les régions de la Finlande, partout vous entendrez la *runa* ou chant poétique moduler ses doux accents. Il semble que chaque habitation soit un sanctuaire où le génie de la poésie se plaise à rendre ses oracles. Pendant les soirs d'hiver, quand les familles sont réunies dans leur chaude *tupa*, que le bruit des traîneaux a cessé au dehors, que les animaux fatigués reposent, alors les enfants, les femmes, les hommes font silence, et le rôle des *runoia* commence. Ce sont, pour l'ordinaire, des vieillards. Ils se mettent à cheval sur un banc, deux à deux, vis-à-vis l'un de l'autre, se tenant par les deux mains. Là ils se balancent le corps, chantent en mesure, répétant et alternant les strophes, et improvisent ainsi, quoique à deux, des poëmes longs et presque toujours parfaitement suivis.

« Les femmes aussi sont poëtes. Elles composent d'ordinaire en travaillant. Avant l'introduction des moulins en Finlande, on écrasait le blé dans un mortier ou entre deux pierres. C'était là l'ouvrage des femmes. Elles chantaient alors une sorte de chant élégiaque qu'on appelait *Jouhorunot* (chant du moulin). Les nourrices finlandaises, comme les nourrices de nos provinces, bercent les petits enfants en chantant. Quoi de plus gracieux et de plus doux que ce fragment d'un chant de berceau :

« Dors, dors, doux oiseau de la prairie; prends ton repos, rouge-gorge, prends ton repos; Dieu t'éveillera dans son bon temps : il t'a disposé un joli rameau pour t'y reposer : un rameau agréablement voûté avec des feuilles de bouleau. Le sommeil est à la porte et dit : N'y a-t-il pas ici un petit enfant, un petit enfant endormi dans son berceau, un petit enfant emmaillotté, un petit enfant reposant sous une couverture de laine (1)? »

Les poëtes chanteurs de la Finlande n'écrivent pas leurs vers; ainsi que les anciens Scaldes scandinaves, ils les gardent dans leur mémoire et les transmettent aux générations suivantes, qui en conservent avec soin le dépôt (2). Leurs *runas* ou chants sont ou traditionnels, ou im-

---

(1) Léouzon-Leduc, *La Finlande*, t. I, CXXVIII et suiv.

(2) C'est ainsi que s'est conservé le *Kalewala*, grande épopée dont l'antiquité remonte à

provisés. Eux-mêmes composent la mélodie de la *runa* qu'ils improvisent. Leur voix est accompagnée par un instrument qui ne se trouve qu'en Finlande, dont le nom primitif est *kantèle*, et qu'on nomme aujourd'hui *harpu*. C'est une petite harpe à cinq cordes, ou plutôt une sorte de psaltérion; car l'instrument a une table de résonnance dont le plan lui est parallèle. Les cordes de la kantèle étaient faites autrefois avec des crins de la queue du cheval : elles sont maintenant en fil de cuivre; ce qui a fait donner à l'instrument le nom de *vaski-kantèle*. La kantèle est faite en bois de bouleau; on la couvre de peintures. Sa longueur est d'environ 57 centimètres; sa largeur de 15. La partie supérieure forme un angle d'environ 15 degrés. Les cordes, attachées à une des extrémités par des œillets fixés à des pointes métalliques, sont tendues au côté opposé par des chevilles de bois de chêne : elles sont soutenues par un chevalet.

Le musicien qui joue de la kantèle est assis; l'instrument est posé sur ses genoux, ou bien il le tient dans une position inclinée, le corps de l'instrument appuyé contre sa poitrine, et la partie inférieure posant sur le genou gauche. Il pince les cordes des deux mains.

Figure de la kantèle ou harpu.



Fig. 14.

La tonalité primitive de la musique des Finlandais n'était composée que de cinq sons diatoniques caractérisant le mode mineur. L'échelle de ces sons se présente sous cette forme :



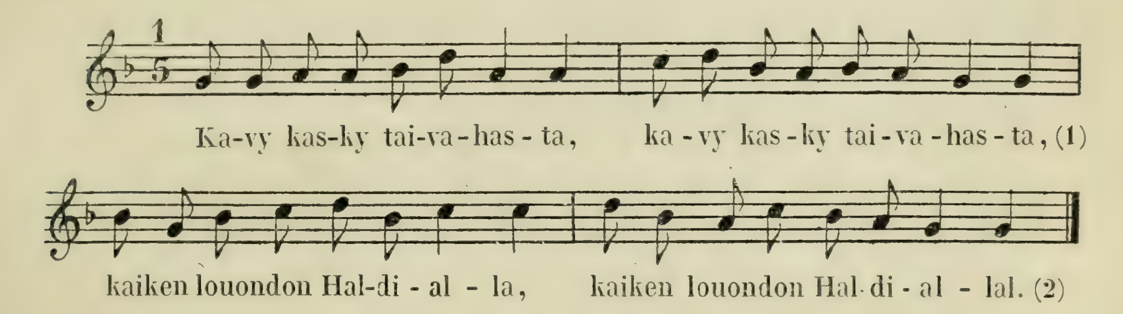
Les cinq cordes de la kantèle sont accordées de la même manière, mais une octave plus bas, comme ici :

l'époque où la Finlande était encore païenne, et plusieurs poëmes modernes recueillis de la tradition populaire par le docteur Lœnnrot, savant philologue finlandais, et publiés par lui dans la langue originale à Helsingfors. Le *Kalewala* parut en 1835, 2 vol. in-8°, et le recueil des poëmes modernes, sous le titre de *Kanteletor* (chants de la kantèle), en 1841, 3 vol. La *kantèle* est la harpe à cinq cordes de la Finlande. Le *Kalewala* a été traduit en français par M. Léouzon-Leduc (Paris, 1845, 2 vol. in-8°). Le héros de cette épopée fabuleuse est *Wainæmonien*, dieu du chant de la Finlande, qui, par la puissance de son art, est le dominateur du monde.

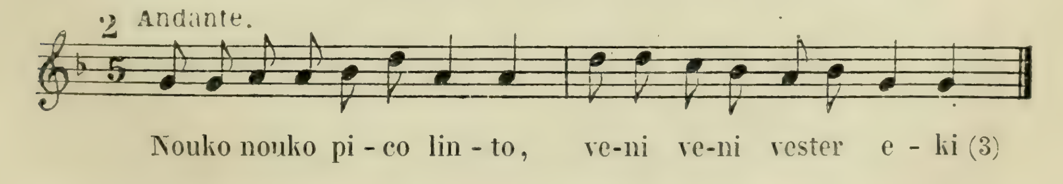


Dans cette échelle de sons, il y a trois intervalles d'un ton chacun, qui sont *sol-la*, *si b-ut*, *ut-ré*, et un intervalle de demi-ton, *la-si b*. Cette tonalité diffère essentiellement, par le demi-ton qu'elle renferme, de la tonalité d'une grande race dont il sera parlé dans la suite, qui est aussi composée de cinq sons ou notes, mais non diatoniques, et dans laquelle il n'y a pas de demi-ton.

Le caractère du chant runique ne consiste pas seulement dans sa tonalité : il est aussi dans son rhythme exceptionnel. Le chant de la plupart des populations est basé sur la mesure binaire, qui se divise en deux temps égaux, ou sur la mesure ternaire, dont la division se fait en trois temps égaux, ou en deux temps inégaux, sauf certaines exceptions très-rares de chants où il n'y a aucune mesure déterminée de temps. Le rhythme des *runas*, essentiellement original et de la plus haute antiquité, est à cinq temps, comme on peut le voir dans ces chants runiques, qui jouissent d'une grande popularité.



Cette mélodie runique, base de toute l'ancienne poésie chantée de la Finlande, a plusieurs variantes, dont voici les plus usitées :



(1) *Melodien aus Finnland, herausgegeben von C. F. Weitzmann* (dans le *Zeitschrift für Musik*, t. XXXIV, n° 22).

(2) Traduction : *Un commandement nous vint du ciel; dans tout le monde il est retenu.*

(3) Acerbi, *Voyage au cap Nord*, etc., atlas, pl. I de musique. — Weitzmann, loc. cit.

3 Andante.

(1)

4

2)

5

(3)

6 Lent.
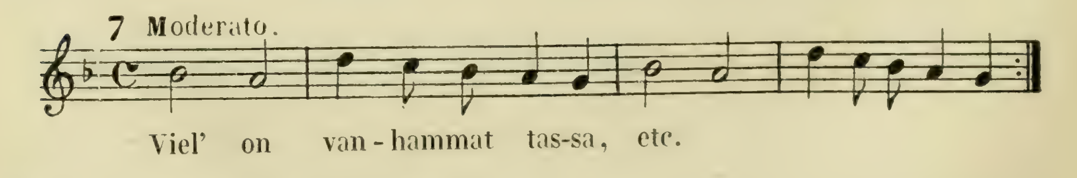
Mi-le ni minum te ke-vi, etc.

(4)

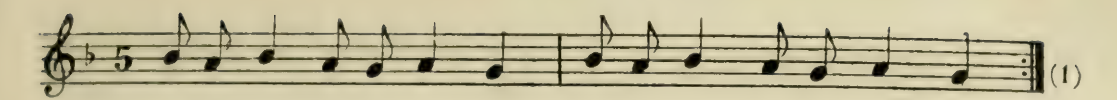
En réalité le rhythme à cinq temps des chants runiques n'est qu'une combinaison du rhythme ternaire et du rhythme binaire : il est composé d'une mesure à trois temps alternant avec une mesure à deux. On peut le noter de cette manière :



Au surplus le rhythme binaire paraît avoir été connu dès longtemps chez la race finlandaise, car on le trouve uni au rhythme à cinq temps dans la mélodie d'une *runa* très-ancienne, que voici :



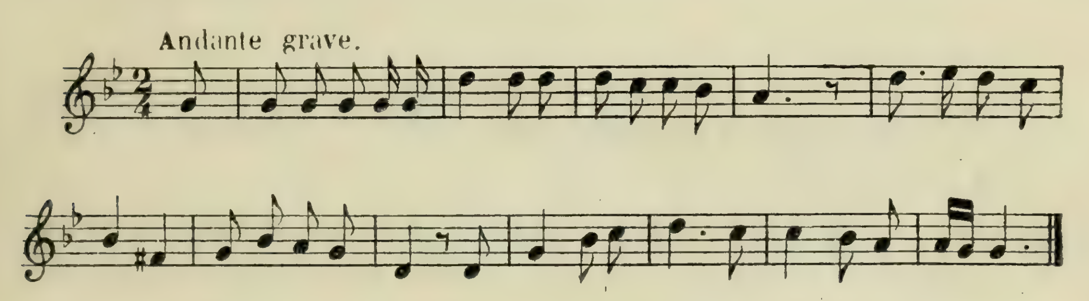
(1) Acerbi, pl. 2, n° 4.
(2) Weitzmann, loc. cit.
(3) *Ibid.*
(4) *Ibid.*



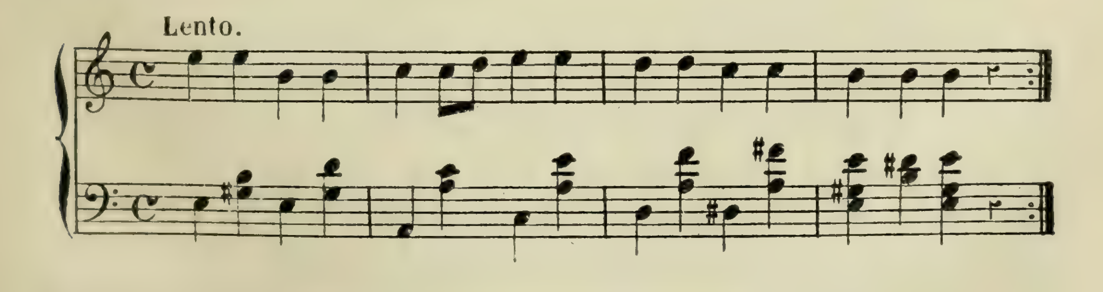
La même combinaison de mesures se trouve dans cette danse runique exécutée par la *harpu* ou *kantèle* :



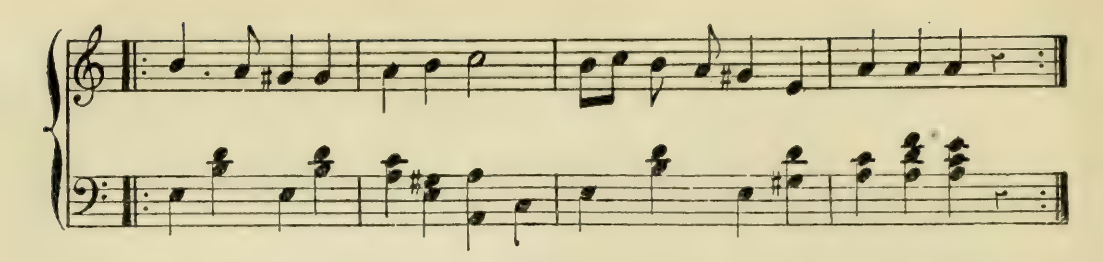
La musique runique fut la seule que connut la population de la Finlande jusque vers le milieu du dix-septième siècle ; alors soumise à la domination de la Suède, elle lui emprunta quelques mélodies originaires de la Norwége : telle est la ballade *Sven i Rosengard*, dont le chant est populaire en Suède (3) :



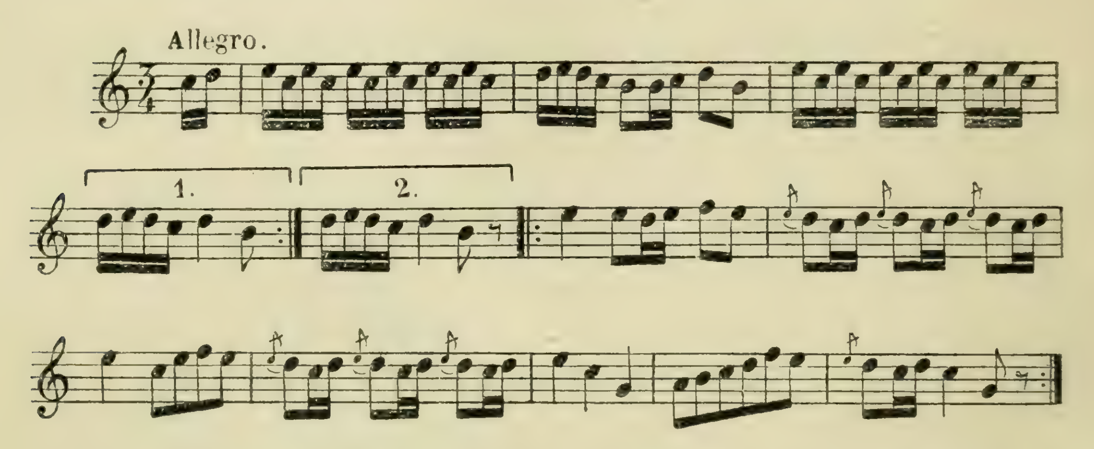
Possédée plus tard par la Russie, la Finlande a vu s'introduire dans son chant populaire quelques mélodies de l'Ukraine, parmi lesquelles on remarque ce chant si connu, dont les Finlandais ont fait une chanson d'amour qui commence par ces mots : ***Minum Kultami Koukana.*** Voici ce chant accompagné de l'harmonie qui y est souvent ajoutée par les Zingani ou Bohémiens ambulants :



(1) Weitzmann, loc. cit.
(2) *Ibid.*
(3) *Ibid.*



L'introduction du violon en Finlande, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, y a fait connaître la danse pour laquelle les Finlandais ne semblent pas faits, car aujourd'hui même ils y portent un sérieux imperturbable et y sont dépourvus de grâce. Les ménétriers ou joueurs de violon finlandais, pour la danse, sont pour la plupart aveugles. Leurs airs de danse sont traditionnels et ne subissent pas les influences de la mode. En voici un qu'Acerbi nous a fait connaître (1).

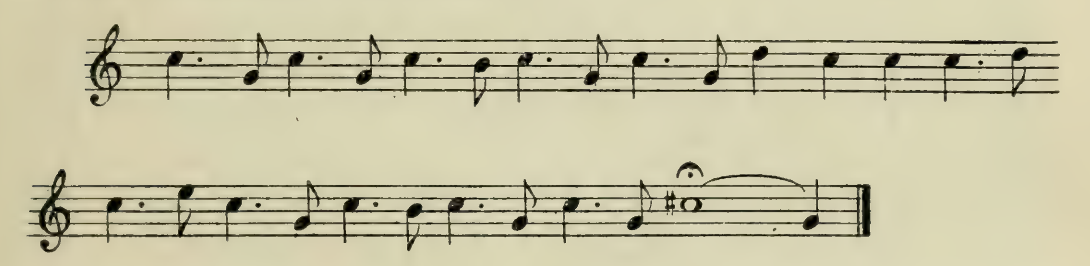


La plupart des géographes ont confondu les Finlandais avec les Finnois, peuples métis de la race mongole, originaire de l'Asie septentrionale, avec lesquels ils n'ont d'analogie ni par la conformation physiologique, ni par les mœurs, ni par les idées, auxquels, enfin, ils sont d'une incontestable supériorité. Par une conséquence inévitable de cette erreur, on a établi entre les Finlandais et les Lapons une parenté de race, faisant seulement de ceux-ci une espèce particulière; mais le plus léger examen suffit pour démontrer qu'aucun rapport n'existe entre ces peuples. La taille des Finlandais est moyenne; les Lapons sont des nains de quatre pieds. La langue finlandaise est harmonieuse; l'idiome lapon est rude et guttural. Les Finlandais ont

---

(1) *Voyage au pôle Nord*, atlas, pl. de musique 6.

des habitations simples, mais bien tenues et propres; la saleté des Lapons est repoussante et leurs demeures sont ou des tentes ou des bouges dont l'aspect inspire le dégoût. L'amour du chant est général en Finlande; il s'unit toujours à une poésie pleine d'imagination, gracieuse, élégante. La *kantèle,* instrument de musique qui résume tout le chant runique, est une création originale des Finlandais. Ils ont aussi une flûte à bec dont la tonalité est analogue, et un cornet fait en bois de bouleau. Les Lapons ne connaissent aucun instrument de musique et ne chantent jamais. Acerbi n'obtint qu'avec peine des Lapons dont il s'était fait accompagner, dans son excursion au cap Nord, de lui faire entendre un chant, ou plutôt une suite de cris dont les intonations étaient si peu déterminées, qu'il ne put les noter qu'en les ramenant à une unité tonale inconnue chez ce peuple. Voici un des exemples qu'il en donne (1) :



Dans l'exécution de ce chant rudimentaire, les Lapons d'Acerbi ne mettaient, dit-il, ni mesure ni rhythme, et les paroles qu'ils prononçaient étaient aussi vides de sens que les successions de sons étaient barbares. Les conjectures antéhistoriques par lesquelles on a prétendu rapprocher l'origine de deux races si différentes, s'évanouissent en présence de l'abîme qui les sépare.

§ VI.

Dans ce qui précède, la conception des rapports de sons s'est trouvée à l'état le plus primitif, chez les sauvages de l'Océanie, ainsi que chez les nègres d'Afrique. On a vu que parmi les populations où le principe noir est à peu près intact, ou du moins domine, le nombre des sons est borné à quatre dans le chant, lorsque des influences étrangères ne sont pas venues modifier ce chant; que le sentiment

(1) *Voyage au cap Nord*, t. II, p. 318, et atlas, pl. 7 de musique.

rhythmique y est énergiquement développé, tandis que la forme mélodique n'offre qu'une signification vague et dépourvue de variété. En vain les peuples de ces races ont vu les siècles se succéder et s'effacer dans un passé sans souvenir, ils n'ont pas plus progressé dans la formation de la musique que dans la science de la vie, et telle est leur incapacité à cet égard, que les siècles à venir les retrouveront dans la même situation, pour l'art comme pour la civilisation. Ailleurs, lorsqu'un sang plus généreux s'est mêlé au sang noir, bien que celui-ci soit resté dominant, la nature primitive s'est modifiée, l'échelle des sons a pris plus d'étendue, mais le sentiment a toujours été dépourvu de délicatesse, et la forme est restée monotone.

Un seul exemple nous est fourni, par une race humaine, de l'échelle diatonique de cinq sons constituée régulièrement dans le mode appelé *mineur*. Que cette race soit restée dans sa pureté primitive, comme je le pense, et par les raisons que j'ai dites, ou qu'elle ait subi quelque atteinte, par le mélange d'un sang étranger, dans une faible proportion, il n'en est pas moins vrai que les Finlandais seuls présentent ce phénomène musical, et que leur sentiment poétique a tiré de ces éléments peu nombreux des formes variées auxquelles ils sont sensibles jusqu'à verser des larmes. Après avoir constaté l'existence de cette exception singulière, il est nécessaire de considérer la faculté de conception des rapports de sons chez une grande race humaine placée à un degré plus élevé de l'échelle sociale que la race noire ou mélanienne; elle est connue des ethnologues sous le nom de *race jaune*.

Les traits caractéristiques par lesquels se distingue cette race, sauf certaines variétés dans ses diverses familles, sont la face large et aplatie, le nez gros et camus, le front développé, osseux, carré, les pommettes saillantes, les yeux étroits et obliques, la barbe rare ou nulle, les cheveux noirs, droits et roides, le teint jaune de nuances diverses, la taille généralement petite, et les formes du corps lourdes, trapues et sans grâce (1). « Cette race, suivant M. de Gobineau (2), « a peu de vigueur physique, des dispositions à l'apathie, des dé-

---

(1) Le docteur Pickering ajoute à ces caractères l'aspect féminin que le défaut de barbe donne aux peuples jaunes (*The Races of Man and their geographical distribution*); Philadelphie, 1848, in-4°.

(2) Ouvrage cité, t. I, p. 352.

« sirs faibles, une volonté plutôt obstinée qu'extrême, un goût per-
« pétuel, mais tranquille, pour les jouissances matérielles, avec une « rare gloutonnerie. En toutes choses, tendances à la médiocrité; com-
« préhension assez facile de ce qui n'est ni trop élevé, ni trop pro-
« fond; amour de l'utile, respect de la règle. Les peuples de la race « jaune sont des gens pratiques dans le sens étroit du mot. » On conjecture que cette race, si différente de la race blanche, a échappé au désastre du déluge sur la cime des monts Altaï, grande chaîne qui sépare la Sibérie de la Kalmoukie, et forme l'extrémité septentrionale du grand plateau central de l'Asie (1).

La race jaune est désignée, par plusieurs géographes et ethnologues, sous le nom de *race mongolique*, quoique les Mongols ne soient qu'une des variétés de la race. Cette grande race, qui, suivant Pickering (2), occupe deux cinquièmes de la surface du globe, se divise en plusieurs familles dont l'aspect s'est modifié par les croisements avec les races blanche ou noire. Parmi ces familles on remarque : 1° la Chinoise, qui comprend les Chinois proprement dits, les Japonais, les habitants de la Cochinchine, du Tonquin, de la Corée, du Laos, et des îles Philippines, Mariannes et Carolines. 2° La famille Mongole, placée à l'est de l'Asie, qui, sous ce nom et sous celui de *Huns*, fut autrefois la terreur de l'Asie et de l'Europe, et dont les descendants errent aujourd'hui dans les vastes plaines de l'Asie orientale (3); cette famille comprend les Mongols proprement dits et les Kalmouks. 3° La famille Tongouse formée de deux variétés, à savoir, les Mandchoux, maîtres de la Chine depuis deux siècles, et les Tongouses nomades, véritables barbares sans industrie, sans histoire et sans littérature, mais chez qui la musique n'est pas inconnue. Le nom impropre de *Tartares* ou *Tatars* a souvent été donné à l'ensemble des familles Mongole, Mantchoue et Tongouse. A peine y a-t-il lieu de mentionner, dans une histoire de la musique, les malheureuses populations, qui toutes appartiennent à la race jaune, et dont les plus nombreuses

(1) *Histoire de la filiation et des migrations des peuples*, par M. de Brotonne; Paris, 1837, t. I, p. 147.

(2) Ouvrage cité.

(3) Suivant une autre tradition, les Huns, dont une partie se fixa en Hongrie après la mort d'Attila, ne seraient pas Mongols, mais Finnois. Cette opinion est fondée sur les analogies qu'on remarque entre les langues magyare et finnoise; mais les Finnois n'ont, dans la physionomie, rien du caractère étrange qui frappa de terreur tous les peuples de l'Europe à l'aspect des Huns.

sont les Samoyèdes, répandus sur les côtes de la mer Glaciale, les Kamtchadales et les Kouriles. Écrasés par la rigueur d'un climat affreux, ces infortunés ont cependant quelques notions de l'art consolateur, et charment leur existence végétative par des chants mélancoliques.

Les Malais, originaires de l'île de Malacca, d'où vient leur nom, et qu'on a considérés longtemps comme formant une race particulière, appartiennent à la race jaune, modifiée par le mélange du sang noir. Répandus dans tout l'archipel Indien, en Australie, dans la Nouvelle-Zélande et la Nouvelle-Guinée, ils s'y sont encore modifiés par des croisements avec les nègres de ces contrées.

Tous les peuples de la race jaune qui viennent d'être nommés démontrent l'identité de leur origine par les caractères de leur musique, qui, chez tous, sont exactement les mêmes. Il n'y a même pas d'exception pour les Malais, nonobstant l'altération considérable produite dans le type jaune par l'abondance du sang noir qui coule dans leurs veines. Pour procéder avec ordre, il est nécessaire de parler d'abord des Chinois, dont le système musical est mieux connu que celui des autres familles de la race jaune.

Dans la conformation des Chinois, on remarque un mélange des types indien et mongolique; ce dernier toutefois y domine, car ils sont en général de petite taille; leur teint est jaune; ils ont la tête grosse et de forme conique, la face triangulaire, la racine du nez large, les yeux étroits et obliques, les sourcils presque droits. En possession primordiale de la Chine, les Mongols y durent établir la demi-civilisation pour laquelle ils sont doués d'une organisation spéciale. Le code religieux des lois de Manou déclare, d'une manière positive, que des tribus de la classe militaire (Kchattryas), ayant abandonné les préceptes des Védas, tombèrent dans un état de dégradation, puis s'expatrièrent en diverses directions, et devinrent les ancêtres des Perses (*Palhavas*), des Parthes (*Paradas*), des Scythes (*Sakas*), des Grecs ou Ioniens (*Yavanas*), et des Chinois (*Tchinas*) (1). Il n'y a point de motif suffisant pour révoquer en doute l'exactitude du fait établi par le code hindou (2), et d'ailleurs la nature des choses

(1) V. *Manava-Dharma-Sastra*, X, 44, traduction de M. Loiseleur de Longchamps, édition de 1835. Cf. aussi le *Discours sur les Chinois*, par W. Jones, dans les *Recherches asiatiques*, t. II, p. 403, de la traduction française.

(2) Une difficulté a été cependant soulevée relativement à l'identité des *Tchinas* et des Chinois, à

démontre que la civilisation indienne seule a pu donner aux Chinois un degré d'avancement plus marqué que celui des autres familles de la race jaune.

La chronologie et l'histoire des Chinois leur attribuent une antiquité fabuleuse; mais leur histoire véritable ne commence qu'à leur roi Hoang-ti, c'est-à-dire, environ 2,600 ans avant l'ère chrétienne. Souvent attaqués par les Tatars nomades, par les Mongols et les Mandchoux, soumis à leurs invasions et tour à tour à leur domination pendant plusieurs siècles, les Chinois ont absorbé dans leur population immense les diverses familles de la race jaune, en sorte que cette population les représente toutes, à l'exception de la variété kalmouke. Des fusions du même genre se sont opérées dans les populations du Japon, de la Cochinchine, du Tonquin et de la Corée. Les recherches des missionnaires ont démontré que le Japon a été peuplé vers le milieu du treizième siècle avant l'ère chrétienne par des Coréens et des Mongols (qu'ils nomment *Tartares*), civilisés plus tard par des colonies chinoises. Sous les rapports de l'industrie et des arts, les Japonais et les Cochinchinois égalent les habitants de la Chine; mais les Tonquinois et les Coréens sont moins avancés. Quant aux Kalmouks, réduits aujourd'hui à un petit nombre de tribus nomades, ils sont ignorants et barbares.

---

savoir, que le premier prince de la dynastie Thsin, qui a donné à la Chine le nom sous lequel elle est maintenant connue, n'ayant commencé à régner que deux cent quarante-six ans avant J.-C., les Chinois n'ont pu être désignés sous le nom de *Tchinas* dans les lois de Manou, si ce code religieux est, comme on le croit, antérieur de plus de mille ans à l'ère chrétienne (Cf. les *Nouveaux Mélanges asiatiques*, d'Abel Rémusat, t. II, p. 334).

M. Pauthier, d'autre part, repousse cette objection et dit (*Description historique, géographique et littéraire de la Chine*, 1re partie, p. 2) : « Nous prouverons ailleurs que l'assertion contenue « dans les lois de Manou est en partie vraie; que les Indiens allèrent dans le *Chen-si*, province « occidentale de la Chine, plus de mille ans avant notre ère, et qu'à cette époque, ils y firent « partie d'un État du nom de *Thsin*, mot identique à celui de *Tchina*. C'est ce dernier nom qui a « cours dans toute la vaste contrée de l'Inde, et même dans la presqu'île transgangétique. » Je n'ai pas connaissance que M. Pauthier ait fait la preuve dont il parle.

De nouvelles lumières sur cette question ont été produites dans ces derniers temps. Feu Édouard Biot rapporte, d'après des documents chinois, que le pays fut civilisé, entre le trentième siècle et le vingt-septième avant notre ère, par une colonisation d'étrangers venant du nord-ouest et désignés généralement, dans les textes, sous le nom de *peuple aux cheveux noirs*. Cette nation conquérante est aussi appelée *les Cent familles* (Cf. *Tchéou-li ou Rites des Tchéous, traduits pour la première fois*, par Édouard Biot; Paris, imprimerie nationale, 1851, in-fol. *Avertiss.*, p. 2, et *Introduct.*, p. 5). *Ce qui résulte principalement de cette tradition*, dit M. de Gobineau (livre cité, t. II, p. 260, note), *c'est que les Chinois avouent que leurs civilisateurs n'étaient pas autochthones.*

Organisée pour s'élever jusqu'à un certain degré de perfectionnement, la race jaune ne paraît pas pouvoir le dépasser : elle y reste stationnaire. Ainsi les Chinois, qui cultivent les sciences physiques et mathématiques, particulièrement l'astronomie; qui pratiquent l'agriculture, la navigation et les arts mécaniques; enfin, qui ont connu longtemps avant les Européens la boussole, l'imprimerie et la poudre à canon; cette même nation n'a plus fait de progrès dans ces choses depuis plusieurs siècles. Elle considère son immobilité comme la perfection. « Retenues par des lois et des institutions aussi puériles qu'im-« muables, dit Herder (1), la musique et l'astronomie, la poésie, la « tactique militaire, sont (chez les Chinois) ce qu'elles étaient il y a des « siècles. L'empire lui-même est une momie embaumée, enveloppée « de soie et chargée d'hiéroglyphes. » Partout où les Mongols ont été conduits par leurs conquêtes, ils ont montré la même incapacité à dépasser certaines limites pour le perfectionnement de leur espèce. Absorbés bientôt par les peuples vaincus, ils subirent leur domination morale, et leurs empires immenses n'eurent qu'une existence apparente et peu durable. En réalité, il est resté peu de traces des prodigieuses migrations et conquêtes dirigées par Attila, Gengis-Khan et Timour-Leng, appelé *Tamerlan* par les historiens européens. Ces conquérants ont pu laisser beaucoup de ruines sur leur passage, mais ils n'ont rien édifié.

Si les rapports de religions (le bouddhisme) et de systèmes de langues établissent l'identité des peuples de la race jaune, aussi bien que leur conformation physiologique, il en est de même à l'égard de leur faculté de conception de la musique; car cette conception est complétement analogue chez les Chinois, les Mandchoux, les Mongols, les Japonais, les Cochinchinois, les Coréens, les Tonquinois, et même chez toutes les nuances de Malais qui peuplent la presqu'île de Malacca et les îles de Sumatra, de Java, des Célèbes, la Nouvelle-Zélande, la Nouvelle-Guinée, une grande partie de la Polynésie et de l'Australie. Que ceux-ci, variés par le teint et doués d'une vitalité plus active, forment une race distincte, ainsi que l'ont pensé plusieurs savants, ou qu'ils ne soient, suivant une autre opinion plus vraisemblable, qu'un mélange des races noire et jaune, avec un caractère plus prononcé de

---

(1) *Idées sur l'Histoire de l'humanité*, traduit par Edgar Quinet, t. II, p. 300.

celle-ci, l'analogie de leur système de musique avec celui des autres peuples jaunes n'est pas moins évidente. Comme en toute chose, la supériorité de la race jaune sur la noire est évidente dans la musique; toutefois, l'imperfection de son organisation musicale se manifeste dans le choix du principe tonal dont elle a fait la base de cet art. Ce principe est de telle nature, qu'il rend impossible tout progrès, tout développement de l'art.

Chez les peuples jaunes, l'arrangement des sons dans la gamme est tel, que les demi-tons n'y sont jamais employés, et que leur suppression bannit toute tendance d'un son vers un autre. Cette rude tonalité donne à leur musique le caractère le plus étrange. Celle-ci est aussi caractérisée par l'usage immodéré d'une multitude d'instruments de percussion, tels que des tambours de toutes formes et de toutes dimensions, des appareils de lames métalliques qu'on frappe avec des marteaux, des gongs, cloches, tamtams, pierres sonores; enfin, des figures d'animaux en bois dur, ou en métal, qui portent sur le dos l'échelle des sons et qu'on fait résonner par la percussion. Les relations de Thunberg, et d'autres voyageurs, sur le Japon, la Cochinchine, le Tonquin et la Corée, ainsi que les rapports les plus récents des Anglais sur la Chine, s'accordent à représenter la musique de ces contrées comme un affreux charivari de ces instruments. L'examen attentif des livres chinois qui traitent de la musique fournit la preuve qu'elle n'a pas varié chez eux depuis des siècles, et confirme la remarque de Herder rapportée précédemment. Telle est cette musique aujourd'hui, telle elle fut dans les temps les plus reculés. Les assertions contraires des Chinois ne peuvent détruire cette vérité.

Les Chinois s'expriment toujours dans un langage métaphorique ou énigmatique lorsqu'ils parlent des éléments de la musique; les moindres détails sont environnés de mystères; on en peut juger par les noms des degrés de leur échelle théorique d'intervalles des sons. Le plus grave se nomme *Hoang-tchoung* (cloche jaune) : il est le principe, le générateur des autres, répond à la onzième lune, qui commence au solstice d'hiver; il est considéré comme le principe de toutes choses. Le nom du second degré est *Ta-lu* (grand coopérateur), distant du précédent d'un demi-ton, dont on ne fait jamais usage; il répond à la douzième lune : c'est le principe *yn,* comme Hoang-tchoung est le principe *yang*. Tous deux agissent, conformément à leur vertu spéciale, sur la germination et le développement des productions de

la nature. Chaque degré de l'échelle des sons marque ainsi un moment de ce développement, et enfin le douzième, *Yng-tchoung* (cloche d'attente), répond à la dixième lune de l'année civile. « Par-« venue jusqu'à lui, l'œuvre commune des deux principes attend « son développement : le principe yang cesse ses opérations et de-« meure dans un repos qui lui permet de reprendre de nouvelles « forces avec lesquelles il agira en temps opportun. » De pareilles idées prouvent jusqu'à l'évidence que le principe véritable de la musique, en tant qu'art, n'existe pas chez les Chinois et n'a pas été compris par eux (1). Ils ne se doutent pas de ce que doit être la théorie rationnelle de cet art : la médiocrité naturelle de leur esprit s'y trahit dans tout ce qu'ils en disent. Pour donner une idée de leur manière de procéder dans l'exposé des éléments de la théorie, il suffit de dire comment ils considèrent, suivant leur expression, *le son pris en lui-même et avant qu'il soit circonscrit dans les limites des lu.* Pas un d'eux ne se doute que le son n'est que l'air vibrant; ils se persuadent qu'il réside dans les organes de l'impulsion vibratoire, et, pour eux, c'est la matière de cet organe qui est *le son en lui-même.* Ainsi ils distinguent huit sortes de sons tirés des trois règnes de la nature et les rangent dans cet ordre : 1° la peau (dont on couvre les tambours); 2° la pierre sonore (dont on fait certains instruments); 3° le métal (employé dans la fabrication des cloches, des gongs, et des tamtams); 4° la terre cuite (dont on fait une sorte d'instrument à vent barbare); 5° la soie (qui servait autrefois pour la fabrication des cordes d'instruments); 6° le bois (dont on fait en général les instruments de tout genre, et, en particulier, les instruments à cordes pincées); 7° le bam-

---

(1) Le P. Amiot, jésuite et missionnaire à la Chine, depuis 1751 jusqu'à sa mort, en 1794, est le premier Européen qui a écrit sur la musique des Chinois; il entreprit de la faire connaître par un long mémoire, qui fut inséré dans le sixième volume des *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc., des Chinois, par les missionnaires de Pékin;* Paris, 1776, et ann. suiv., 16 vol. in-4°. La méthode du P. Amiot, pour acquérir la connaissance de la musique des Chinois, consista à lire un grand nombre de traités de cet art suivant les idées qu'en ont les lettrés du pays. Il était médiocrement musicien, en sorte qu'il s'occupa peu de la musique pratique, dont il est à peine parlé dans son mémoire imprimé. Son admiration pour le peuple chez lequel il passa plus de la moitié de sa vie ne lui permit pas d'apercevoir le vide des écrits qu'il consultait, et dont il se fit l'écho dans son mémoire, ni de comprendre qu'il négligeait ce qui est essentiel lorsqu'il s'agit d'un art, c'est-à-dire, la musique mise en pratique. Plus tard, les questions qui lui vinrent de Paris à ce sujet lui firent faire des recherches, dont il a consigné les résultats dans des mémoires supplémentaires manuscrits qui sont à la Bibliothèque impériale de Paris. Ils sont plus utiles que l'ouvrage imprimé, mais il y manque toujours le sentiment du musicien.

bou (qui sert à la fabrication des flûtes); 8° et enfin, la calebasse (courge dont une part sert de sommier aux tuyaux d'un petit orgue appelé *Cheng*). Rien de plus futile et de moins sensé que cette nomenclature, dans laquelle les Chinois n'ont pas même compris la voix humaine, productrice par excellence des sons naturels.

La théorie de la musique chinoise est l'inconséquence la plus choquante qu'on ait pu imaginer, en ce qu'elle est en contradiction manifeste avec la pratique des musiciens ainsi qu'avec le sentiment de la nation et de toute la race jaune. Par cette théorie, l'octave est divisée en douze demi-tons égaux ou tempérés, appelés *lu*. Le son premier de la série, comme on l'a vu tout à l'heure, se nomme *hoang-choung* : il répond à la note *fa* de la musique européenne; d'où il suit que les douze *lu* forment l'échelle suivante; laquelle va de bas en haut :

Yng-tchoung........................	mi
Ou-y........................	ré ♯
Nan-lu........................	ré
Y-tsé........................	ut ♯
Lin-tchoung........................	ut
Joui-pin........................	si
Tchoung-lu........................	la ♯
Kou-si........................	la
Kia-tchoung........................	sol ♯
Jey-tsou........................	sol
Ta-lu........................	fa ♯
Hoang-tchoung........................	fa

Cependant, non-seulement il n'existe, dans la musique chinoise, rien de semblable à l'emploi des intervalles de l'échelle chromatique; non-seulement on n'y entend jamais un demi-ton accidentel, mais les demi-tons naturels de la gamme diatonique, résultant des notes appelées *pien* dans la langue chinoise, n'y apparaissent jamais; ce qui n'a pas empêché une multitude de théoriciens d'écrire des volumes sur les dimensions des *lu*, la génération des *lu*, la formation des *lu* par les nombres, et sur la manière d'éprouver les *lu*. Jamais absurdité ne fut plus patente.

Il n'existe pas un air, pas une phrase de mélodie, où l'on trouve l'emploi des deux demi-tons de la gamme européenne, *mi-fa* et *si-ut*, dans toute la musique de la Chine, ainsi que dans celle des autres peuples de la race jaune; c'est ce qui a fait dire à deux théoriciens chi-

nois (*Ho-Souy*, et *Tchen-Yang*) que le *pien-koung* (si) et le *pien-tché* (mi) *sont aussi* inutiles dans la musique que le serait un doigt de plus à chaque main (1). Ces deux sons déterminés n'existant pas dans leur gamme, elle n'est donc composée que de cinq notes qui sont toutes à la distance d'un ton, et qui se présentent dans cet ordre : *fa*, *sol*, *la*, *ut*, *ré*, avec la répétition de la première note à l'octave, comme complément de la gamme (2).

Par une des singularités du système de la musique chinoise, les noms des sons de l'échelle des cinq notes par octave ne sont pas ceux des mêmes sons dans l'échelle chromatique des *lu*. Voici la liste des noms en usage pour les sons de l'étendue de la flûte appelée *ty*, et pour la voix de *soprano*, avec les signes de la notation chinoise et les notes européennes correspondantes. Remarquons, pour éviter toute confu-

(1) Amiot, *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes;* 3e partie, p. 161.

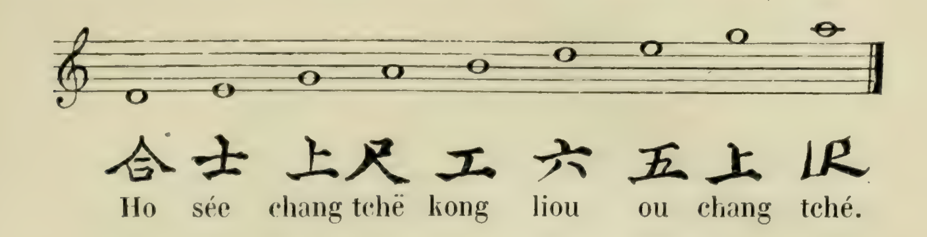
(2) An inspection of the musical scale of the Chinese will show the chief cause of the oddities in their Music. It will be observed, in the first place, that this scale consists of only five notes..... It appears that there are no semi-tones at all, but between the second and third there is an interval of a tone and a half, for which we have no name, as we have no such interval. This want of semi-tones is obviously the chief singularity of the chinese scale, and the cause of most of the peculiarities in their music.

Ce témoignage si positif de l'absence de demi-tons dans la musique des Chinois et de leur gamme de cinq notes est tiré de *The China mail*, du 11 septembre 1845, journal de la colonie anglaise établie à Hongkong, dans la province chinoise de Kouang-toung. L'auteur de l'excellent article d'où ces lignes sont tirées montre autant d'instruction dans la musique des Chinois que dans celle de l'Europe.

Je puis ajouter ici ce que ma propre expérience m'a donné de certitude à ce sujet. Lors de l'Exposition universelle de l'industrie qui se fit à Londres, en 1851, je visitai, avec les célèbres facteurs d'instruments Sax et Vuillaume, une famille de musiciens chinois qui s'y trouvait. Ils nous firent entendre plusieurs airs en chantant et jouèrent de divers instruments, et je fis remarquer à mes compagnons cette musique singulière bornée à cinq notes par octave. J'interrogeai le chef de ces musiciens, par le moyen de leur interprète, et lui demandai s'il ne connaissait pas de morceau de musique où il y eût d'autres sons dont il ne s'était pas servi : il ne put comprendre de quoi je voulais parler. Je chantai alors les deux gammes majeure et mineure de la musique européenne, ce qui fit beaucoup rire ces musiciens.

Adrien de La Fage, qui s'est borné à copier Amiot, dans son *Histoire de la musique et de la danse* (Paris, 1844, 2 vol. in-8°), dit avec assurance : « La musique chinoise a donc les « mêmes principes et le même alphabet que celle de l'Europe..... La différence ne consiste « que dans la manière de combiner et de représenter *les éléments identiques de l'une et de l'autre* « (t. I, liv. Ier, p. 115). » Quelques pages plus loin, arrive cette flagrante contradiction : « Pour « émettre une affirmation aussi positive et aussi nettement formulée que celle de Ho-Soui et Tchen- « yang (à savoir que les notes *si* et *mi* sont inutiles dans la musique), il faut qu'elle ne soit « que la constatation d'une chose existante, d'un fait matériel reconnu. Et de quelles acca- « blantes réfutations ne serait pas écrasé un auteur qui s'exprimerait de la sorte sans « y être bien fondé, sans avoir pour lui l'opinion conforme du vulgaire et les résultats habi- « tuels de la pratique ! » De pareilles inconséquences sont fréquentes dans le livre de cet écrivain.

sion, que les exemples de musique chinoise qui suivent sont transposés un ton au-dessus des notes réelles, parce que le diapason des Chinois est un ton plus haut que l'ancien diapason européen.
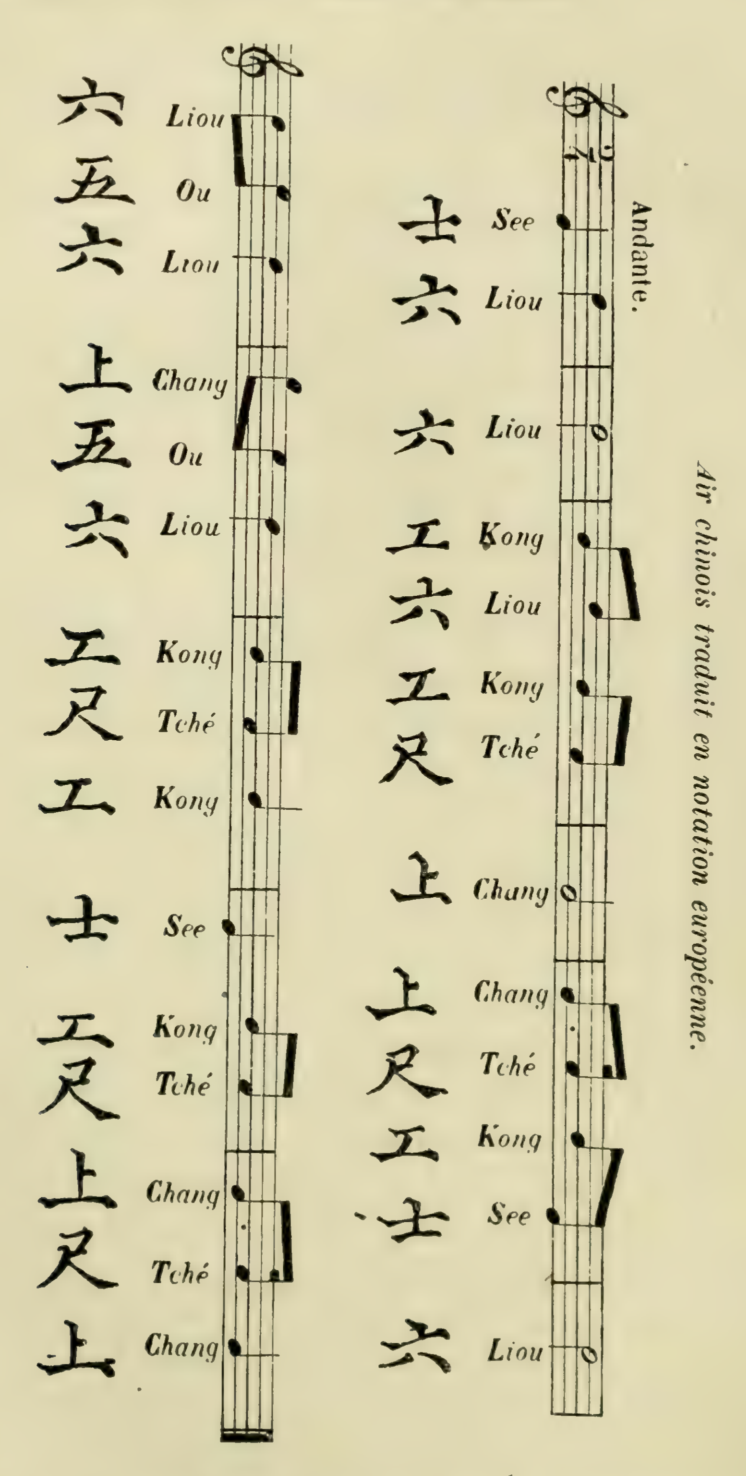


L'exemple suivant est un air exécuté par le chef des musiciens chinois qui était à Londres en 1851. On y voit les notes chinoises accompagnées de leurs noms, et mises en relation directe avec les notes de la musique européenne qui en traduisent la signification. L'instrument sur lequel le musicien jouait cet air était le *gut-komm*, sorte de guitare à quatre cordes.

Dans la musique chinoise, la durée des sons a peu de variété, parce que cette musique est toujours dans la mesure et dans le rhythme binaires, et parce que cette mesure et ce rhythme sont toujours simples et ne se combinent pas avec d'autres. En général le signe du son représente un temps, s'il n'est pas accompagné d'un signe accessoire. Le signe, placé sous la note, double sa valeur; mais la manière la plus générale d'indiquer la valeur de durée des notes est celle-ci : le compositeur, ou le copiste, trace sur le papier de légères lignes horizontales, à des distances égales, destinées à contenir les signes ou notes d'une mesure ou d'une demi-mesure binaire. S'il n'y a de notes que sur les deux lignes qui représentent une mesure entière, chacune des deux notes a la valeur de la moitié de la mesure, c'est-à-dire d'un temps, représenté par une noire dans la notation européenne, si la mesure est à $\frac{2}{4}$, et par une blanche, si elle est à quatre temps. Mais si une note est placée au milieu de l'espace des deux lignes, alors les deux premières notes n'ont que la valeur de deux demi-temps, c'est-à-dire de deux croches, dans la mesure à $\frac{2}{4}$, ou de deux noires, dans la mesure à quatre temps. On trouvera planche 1 un exemple de cette notation mesurée, avec la traduction en notation européenne.

Les Chinois ont des notations particulières pour divers instruments à cordes et à vent, lesquelles indiquent, pour les instruments à cordes,

les positions de la main aux différentes cases, et pour les instruments à vent, les trous ouverts ou bouchés. Ces tablatures offrent d'assez grandes complications : il en existe des traités.



Air chinois traduit en notation européenne.

La musique chinoise n'a qu'un seul mode, lequel est majeur : les efforts d'Amiot et surtout de La Fage, pour établir le contraire et

soutenir la réalité des sept modes prétendus des théoriciens chinois, n'aboutissent qu'à de vaines subtilités. Tout cela disparaît en présence de la musique connue de ce peuple et des autres familles de la race jaune. Pour qu'il y eût diversité réelle de modes, dans la musique chinoise, il faudrait qu'ils fussent régulièrement constitués; qu'ils eussent certaines notes initiales et finales nécessaires, certaines formes déterminées qui caractérisassent chacun d'eux; mais rien de tout cela n'apparaît dans le nombre considérable de morceaux de cette musique parvenus en Europe. Il n'y a évidemment, dans toute cette musique, qu'un seul ton et un seul mode; le caprice seul détermine la note par laquelle commence et par laquelle finit le morceau, et la monotonie la plus fatigante est le résultat de son audition. L'auteur de l'article du journal *China-Mail*, cité précédemment (p. 58, note 2), qui, chaque jour, entendait les chanteurs et les joueurs d'instruments chinois, parle ainsi de cette musique : « Quiconque possède une oreille musicale et une bonne organisation « pour l'art ne peut manquer, à son arrivée dans ce pays, d'être « frappé des singularités de ce qu'on nomme ici *musique*. Il remarque « tout d'abord que les conditions caractéristiques des mélodies euro- « péennes y manquent pour la plupart. Presque toutes les notes lui « semblent employées au hasard, et il ne trouve ni commencement, « ni milieu, ni fin, dans les airs qu'il écoute. Au lieu d'un thème « développé et rendu agréable par l'exécution, il entend une in- « sipide confusion de notes qui paraissent accouplées sans liaison « ni affinité, et souvent, ce qui est pire encore, cette confusion de « sons, au lieu de se terminer par une cadence qui mette l'oreille en « repos, passe au-delà de la note finale désirée, et finit par une autre « note que nous pourrions appeler *absurde*, et qui laisse l'auditeur « sous une impression désagréable de suspens et d'incertitude sur ce « qui doit suivre. Pour ma part, je n'ai pas été capable jusqu'à ce « moment de découvrir si les Chinois reconnaissent une note tonale « dans les diverses parties d'un chant, ou si leurs compositeurs com- « mencent, continuent et finissent leurs airs suivant leur ca- « price (1). »

(1) « One possessed of a musical ear, and at all conversant with the musical art, cannot fail, on his arrival in this country, to be struck with the peculiarities of what is esteemed Music here. He notices at once that the caracteristics of western melody are almost wholly wanting. Nearly

La fréquence des mêmes formes et l'absence d'un caractère véritablement mélodique dans les chants de la musique chinoise sont les conséquences inévitables d'une échelle tonale réduite à cinq sons par octave, et dépourvue de l'élément attractif du demi-ton. Il est donc de toute évidence que le sentiment musical imparfait qui conduisit la race jaune à la conception d'une échelle semblable est la cause fatale d'un art que rien ne pouvait perfectionner. Les bornes étroites dans lesquelles les Chinois ont formulé cet art se démontrent par toutes leurs productions parvenues jusqu'à nous, et dont on peut voir des spécimens planches 2 et 3, n[os] 2, 3, 4, 5, 6.

Toutefois, si l'on compare cette musique aux chants des peuples moins purs ou mêlés au sang de la race jaune, on reconnaît immédiatement la supériorité de celle-ci. Des milliers d'années pourraient s'écouler encore, et jamais les nègres de l'Afrique ou de l'Océanie ne parviendraient à la conception d'un système musical tel que celui des Chinois; encore moins pourraient-ils s'élever jusqu'à l'idée de la représentation des sons par des signes, ou à l'invention des instruments sonores imaginés par les habitants du Céleste Empire. Constatons donc, par les différences si tranchées entre les faibles rudiments de musique des populations sauvages, et l'art ébauché d'une race supérieure, que la capacité musicale est en raison de l'intelligence des races, et qu'elle est proportionnelle au degré plus ou moins élevé de leur organisation physiologique et psychologique. Comme nous l'avons dit, les Chinois ont été perfectionnés, dans des temps trèséloignés, par le croisement d'une autre race, dont il sera parlé plus

---

every note seems out of place, and there is neither beginning, middle nor end to the airs he listens to. Instead of a theme which is developped and embellished by the whole performance, he hears a hurry-scurry of notes, apparently flung together without link or affinity; and even this confusion of sounds, to make it worse, instead of terminating in a quiescing cadence, passes on beyond what is looked for as the last note; and sometimes ends with what we should call a flatted key-note, leaving the listener in a most uncomfortable state of suspense and uncertainty as to what may follow. For my own part I have not been able as yet to discover whether the Chinese recognise such a thing as a key-note among the parts of song, or whether their composers begin, continue, and end their tunes *ad libitum.*»

La Fage, qui a employé *quatre cents pages* à parler uniquement de la musique des Chinois, et qui assure qu'elle a les mêmes principes que la musique européenne (ouvrage cité, *passim*), arrive à la fin, par une de ses inconséquences habituelles, à cette conclusion (p. 373) : « Ne « craignons pas de le déclarer, d'après ce que nous savons de plus positif relativement à la mu- « sique chinoise, et surtout d'après ce cortége bruyant dont elle s'entoure sans cesse, en vue « sans doute de dissimuler sa nullité, nous avons tout droit de l'apprécier, et nous la savons trop « mal conformée et trop peu gracieuse pour soutenir l'œil de l'artiste, etc. ! »

loin; mais le sang jaune étant resté dominant dans leur constitution physique, leur développement moral n'a pu dépasser certaines limites, et les générations présentes les retrouvent tels qu'ils étaient il y a deux mille ans, particulièrement dans leur musique.

Les instruments de musique des Chinois sont de trois sortes, comme chez tous les peuples civilisés de l'antiquité et des temps modernes, à savoir : les instruments à cordes, à vent et à percussion. Ceux-ci sont en grand nombre : ils procurent aux habitants du pays des jouissances fort recherchées. Les instruments à cordes se divisent en trois espèces, qui sont : 1° ceux dont l'intonation des cordes est invariable; 2° les instruments à manche garni de cases sur lesquelles on appuie les doigts de la main gauche, pour varier les intonations, tandis qu'on pince les cordes avec la main droite; 3° les instruments à archet montés de deux cordes : ceux-ci sont originaires de l'Inde.

Le plus ancien instrument à cordes stables et pincées est le *kin*, dont voici la forme :

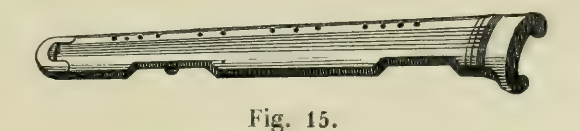


Fig. 15.

La longueur totale du *kin* est de m. 1,40. Sa table d'harmonie, sur laquelle les chevilles sont implantées, est légèrement bombée. Il est monté de sept cordes de soie tordues à la mécanique, dont l'accord était autrefois celui-ci :



Mais l'instrument est aujourd'hui monté d'un ton à toutes ses cordes, et l'accord est celui-ci :



Le *kin*, posé sur une table, ou sur un pied qui s'y adapte, est joué en pinçant les cordes des deux mains. Les Chinois attribuent son invention à leur premier empereur Fo-hi, ou Fouhi, dont le règne remonte vers l'an 2950 avant l'ère chrétienne. Les anciens écrivains

du pays, qui le mentionnent, disent que les sons de cet instrument calment les passions et inspirent des sentiments vertueux.

Le *ché*, autre instrument à cordes stables et pincées, a une forme analogue à celle du kin, ainsi qu'on le voit ici (1) :

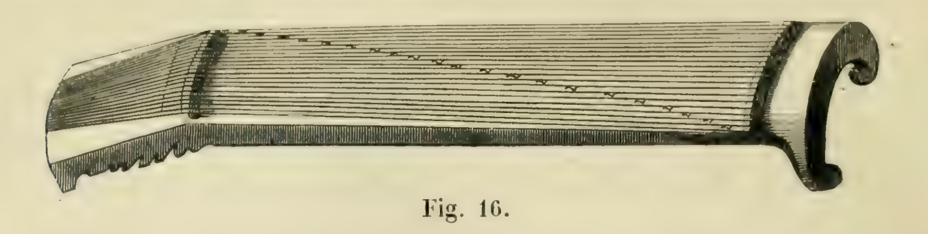
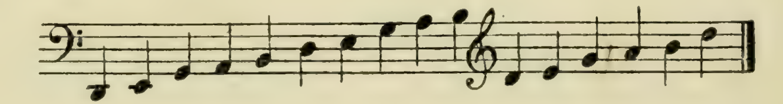


Fig. 16.

Les dimensions du *ché* et le nombre de ses cordes paraissent avoir varié : les auteurs chinois, cités par Amiot, lui donnent une longueur de 7 pieds 2 pouces chinois, ou 1m,835, et une largeur de 1 pied 8 pouces, ou 0m,457. D'autres *ché* ont des dimensions plus petites. La longueur de celui de ma collection d'instruments est de 1m,055; sa plus grande largeur est de 0m,270, et la plus petite est de 0m,162. Amiot parle de *ché* qui avaient trente-six cordes; celui dont il a donné la description en avait vingt-cinq ; le mien est monté de seize cordes métalliques, dont l'accord est celui-ci :



Les cordes du *ché* se pincent des deux mains, comme celles du *kin*.

Un autre instrument à cordes stables est en usage à la Chine, mais il y a été importé de l'Europe, vraisemblement au dix-septième siècle : cet instrument n'est autre que le *tympanon*, originaire de l'Orient, et connu dès la plus haute antiquité, comme on le verra dans le cours

(1) La figure du *ché* qu'on voit ici diffère en plusieurs points importants de celle de l'instrument donnée par Amiot dans son mémoire, et copiée par La Borde (*Essai sur la musique*, tome Ier) et par La Fage (ouvrage cité, pl. 2, fig. 4). Les différences sont celles-ci : 1° la table d'harmonie n'est pas plane, mais convexe ; 2° les cordes ne sont pas fixées aux deux extrémités, mais ont pour point d'attache des chevilles implantées dans la table, sur un plan diagonal qui les raccourcit progressivement. A l'extrémité large du corps de l'instrument est un sillet sur lequel les cordes sont un peu élevées, allant ensuite passer par des petits trous percés dans une pièce d'ivoire et s'attacher sous la table. Au-dessous du corps de l'instrument est une table de résonnance en sapin, percée de larges ouïes, en forme de disques, aux deux extrémités, et longitudinale au centre. Tel est le *ché* de ma collection d'instruments, d'après lequel a été dessinée la figure qu'on voit ici.

de cette histoire. Son nom chinois est *tseng*. En voici la forme (1) :

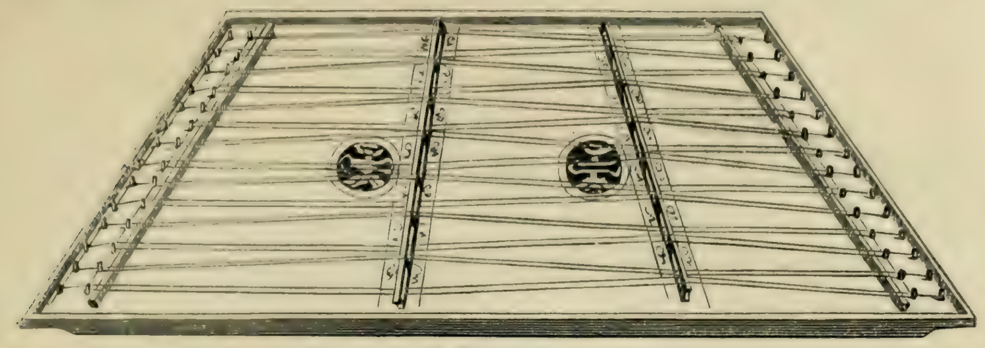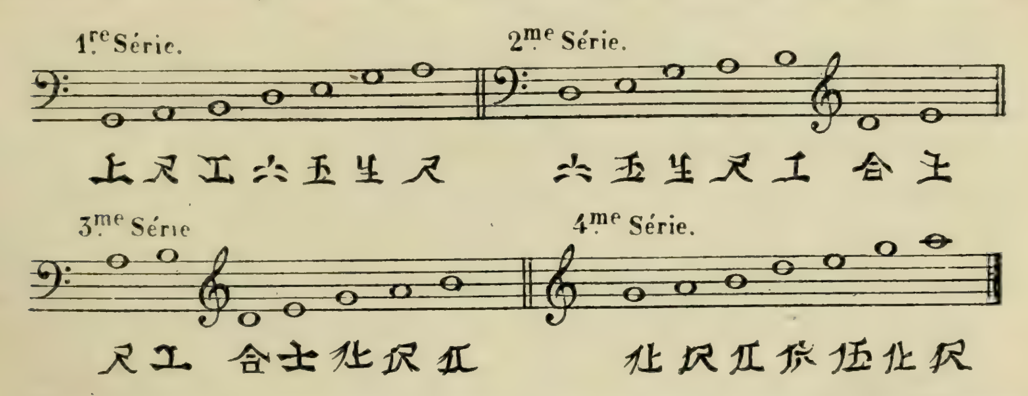


Fig. 17.

Le *tseng* diffère du tympanon par le nombre de ses cordes et par son accord. Ses cordes métalliques, très-minces, sont au nombre de vingt-huit, dont chacune fournit une note, tandis que le tympanon européen est en général monté de soixante-seize cordes, produisant trente-huit notes ayant chacune deux cordes à l'unisson.

L'accord du *tseng* est une des singularités de la musique chinoise : il est indiqué par des signes de notation tracés sur quatre bandes de papier collées sur la table. On y voit que les vingt-huit cordes de l'instrument forment quatre séries de notes, disposées de cette manière .



On voit que les quatre séries réunies ne renferment que dix-sept notes différentes, et que onze notes sont doubles.

(1) Cette figure a été dessinée d'après le *tseng* qui est dans ma collection d'instruments. C'est, comme on voit, une caisse sonore dont la forme est celle d'un triangle équilatéral tronqué par le sommet. Ses cordes sont fixées au côté gauche par vingt-huit points d'attache en cuivre, et sont tendues par autant de chevilles de même métal, implantées au côté droit. L'épaisseur de la caisse sonore est de 5 centimètres. La longueur de la partie inférieure est de 70 centimètres; celle de la partie supérieure, de 42 centimètres; chacun des côtés de l'attache des cordes a 29 centimètres. Deux chevalets de 3 centimètres de hauteur, et travaillés régulièrement à jours, sont collés sur la table d'harmonie, dans des directions parallèles aux côtés de l'instrument. Les cordes passent alternativement sur le sommet d'un des chevalets et dans les vides de l'autre, ce qui leur donne une position inclinée en sens inverse.

Les cordes du *tseng* ne se pincent pas comme celles du *kin* et du *ché;* on les frappe légèrement avec de petites baguettes, dont voici la forme :

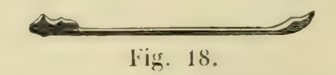


Fig. 18.

Les instruments à manche et à cordes pincées dont l'usage est répandu en Chine sont le *gut-komm,* le *poun-goum* et le *samm-jinn.* Les intonations des cordes de ces instruments sont variables; elles se déterminent par la position des doigts qui appuient les cordes sur le manche, comme cela se pratique sur la guitare européenne.

Le *gut-komm* est monté de quatre cordes de boyau; sa forme est celle-ci :

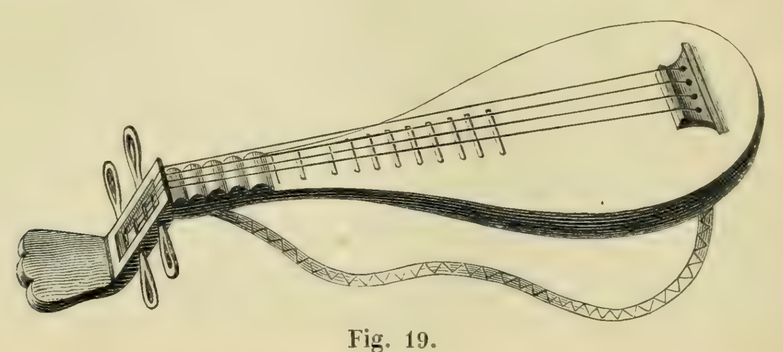


Fig. 19.

Le corps de cet instrument, formé d'une seule pièce de bois creusée dans laquelle s'ajuste une table d'harmonie, a très-peu d'épaisseur et n'a pas d'ouïes pour la résonnance (1). Le cheviller est renversé en arrière et orné d'une tête de dragon sculptée. La touche du manche est en ivoire : ses ondulations marquent six positions pour les doigts jusqu'à la naissance de la table d'harmonie. Sur cette table sont placés douze sillets ou touches en bois, pour y appuyer les doigts : des vides plus grands entre ces touches sont laissés aux places que devraient occuper les demi-tons, lesquels sont absents de l'échelle tonale des Chinois. Au-dessous de chaque sillet ou touche, sont marqués les signes de notation pour chacune des quatre cordes.

Le *poun-goum* est aussi un instrument à quatre cordes. Le corps de résonnance, formé de deux tables d'érable posées sur des tasseaux et

---

(1) La Borde (*Essai sur la musique*, t. I, p. 366, 3), et La Fage (*Histoire de la musique et de la danse*, atlas in-fol., pl. III, fig. 8), ont représenté le *gut-komm* avec des ouïes en forme de croissants, percées dans la table d'harmonie. Il n'y a rien de semblable à cela dans celui qui fait partie de ma collection d'instruments de musique. Sur la table, vers l'extrémité inférieure, est collé le cordier en ivoire, percé de quatre trous pour y attacher les cordes, que tendent les chevilles.

réunies par une éclisse en bois de courbaril, est circulaire : son diamètre est de trente-six centimètres. La hauteur de l'éclisse qui réunit les deux tables en un seul corps est de 35 millimètres. Le manche du *poun-goum*, très-court, n'a que cinq touches pour y poser les doigts; il est surmonté d'une volute assez semblable à celle du violon, mais percée à jour de part en part. Cette volute a pour ornement une tête de dragon; elle est percée de quatre trous pour autant de très-grandes chevilles. Vers le bas de la table est collé un cordier en bois de courbaril, pour l'attache des cordes. Sur la table d'harmonie sont huit touches pour la formation des notes par la pression des doigts. La table a des ouïes pour la résonnance. Voici la forme exacte du *poun-goum* :

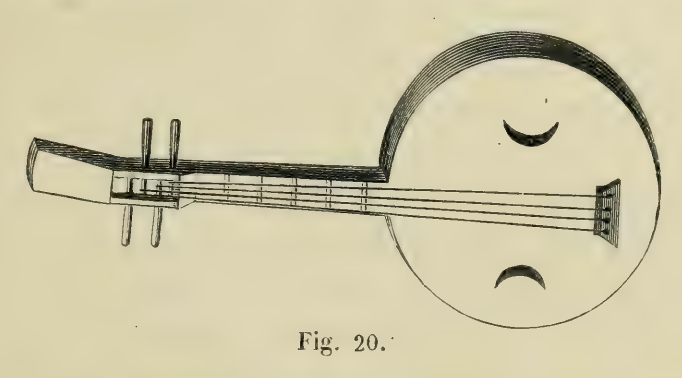


Fig. 20.

Le *samm-jinn* est monté de trois cordes de boyau. Le corps de l'instrument est formé d'une forte charpente, plaquée à l'extérieur en bois de coubaril, et de deux tables minces en sapin. Sa forme est elliptique; son plus grand diamètre est de 17 centimètres, et le plus petit, de 15 centimètres. Le manche, y compris la tête, qui se recourbe en arrière, a une longueur de 80 centimètres jusqu'au corps de l'instrument; mais il est terminé par une queue qui finit en pointe et s'emboîte, au-dessous du corps, dans la queue du cordier. Ce manche, fait d'un seul morceau de courbaril, est très-étroit, car sa largeur, uniforme d'un bout à l'autre, n'est que de 28 millimètres. Voici la forme de l'instrument :

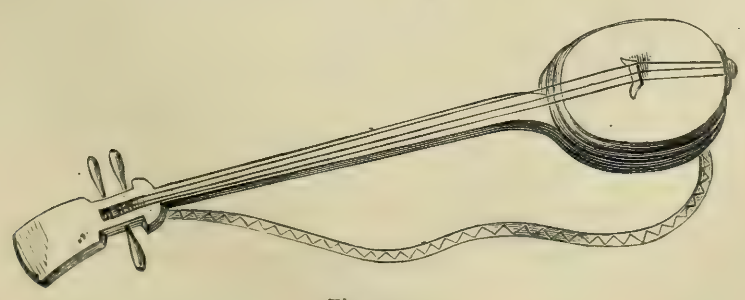
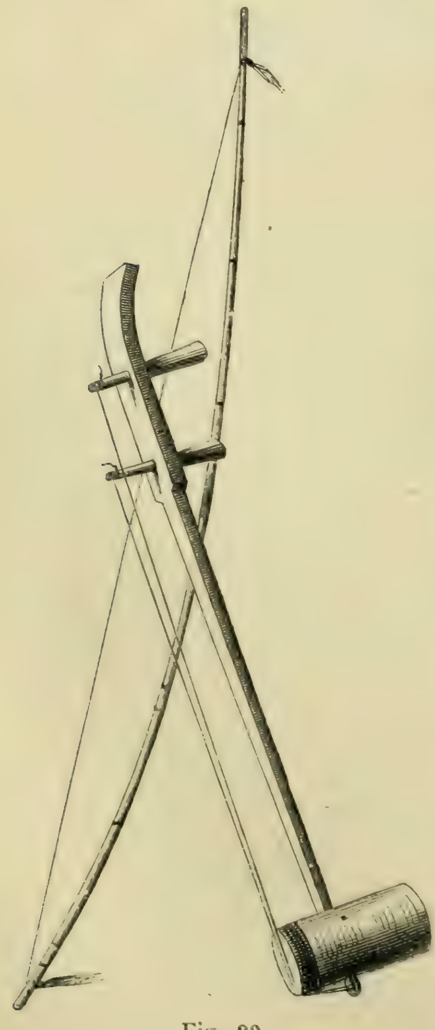


Fig. 21.

Les trois cordes dont le *samm-jinn* est monté sont en boyau. Le manche n'a pas de touches pour y placer les doigts; mais il a un *capo tasto* mobile, qui, glissant sur ce manche, donne le moyen de faire un grand nombre de transpositions.

Cet instrument n'est pas d'origine chinoise : il appartient à l'Inde, car les deux tables du *samm-jinn* de ma collection sont formées de deux morceaux de peau de serpent boa, et la queue du cordier, dans laquelle s'emboîte celle du manche, est une tortue en ivoire.

Dans quelques provinces de la Chine, on trouve un instrument à cordes qui se joue avec un archet : il est formé d'un cylindre de bois de sycomore percé de part en part et réduit à l'épaisseur de deux centimètres. Sur les bords d'un des côtés du cylindre est tendu et collé un morceau de peau de gazelle qui sert de table d'harmonie; l'autre côté du cylindre reste ouvert. Une tige de même bois sert de manche et passe verticalement à travers le cylindre : elle est légèrement courbée en arrière pour former la tête de l'instrument. Cette tête est percée de deux grands trous pour les fortes chevilles qui tendent les cordes d'intestins de gazelle. Les cordes passent sur un petit chevalet et sont attachées, sous le corps de l'instrument, à l'extrémité inférieure de la tige. L'archet est un bambou flexible, courbé par la tension d'une mèche de crins attachée aux deux extrémités. La forme de l'instrument est celle-ci (fig. 22) :


Fig. 22.

Ce violon primitif est originaire de l'Inde et a été introduit en Chine à une époque peu ancienne.

Les instruments à vent chinois sont le *cheng*, espèce de petit orgue portatif; le grand et le petit *ty*, flûtes traversières; les *siao*, semblables à la syrinx ou flûte de Pan des Grecs, et composés de tuyaux plus ou moins nombreux; les *yo*, sorte de galoubet ou de flageolet; de grands et de petits haut-

bois originaires de l'Inde; une conque marine qui sert de clairon militaire, et plusieurs sortes de trompettes.

Le *cheng* est un instrument original, dont l'invention appartient aux Chinois. En voici la figure (fig. 23) :

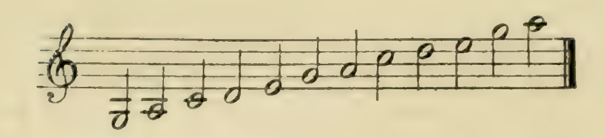

Fig. 23.

Il est formé de la partie inférieure d'une courge appelée *calebasse* (1), laquelle sert de sommier ou de réservoir pour le vent : elle est fermée par une planchette d'érable, percée de trous dans lesquels sont ajustés des tuyaux de bambou, au nombre de treize, dix-sept, dix-neuf ou vingt et un, suivant l'étendue qu'on veut donner à l'instrument. Bouchés à leur extrémité inférieure par un tampon, ces tuyaux sont taillés en biseau au-dessus de ce tampon, et l'ouverture est couverte par une lame très-mince d'or ou de cuivre, dans laquelle est taillée une languette libre de trois côtés, dont les oscillations, sous la pression du vent, produisent le son. Sur un point de la circonférence de la calebasse est taillée une large échancrure à laquelle s'adapte une pièce dont on voit la forme dans la figure ci-dessus, et qui est percée d'un trou carré, où l'on introduit un bocal en forme de col de cygne. C'est par ce tube que le musicien souffle et fournit le vent nécessaire à la production des sons dans les tuyaux de bambou. Ces tuyaux sont percés d'un petit trou qui, lorsqu'il est ouvert, laisse échapper l'air sans faire entendre de sons; mais si un doigt bouche le trou, l'air n'ayant d'autre issue que celle de l'anche ou languette, la fait osciller avec rapidité, et le son se produit.

Originairement, le *cheng* à treize tuyaux ne fut qu'un instrument d'expériences et de démonstrations des douze *lu* ou demi-tons du tempérament égal; mais, plus tard, il est entré dans le domaine de la musique pratique chinoise, et le nombre des tuyaux a varié en raison de l'objet auquel l'instrument est destiné. Le *cheng* de ma collection a dix-sept tuyaux; il en existe d'autres qui ont dix-neuf, vingt et un et vingt-quatre tuyaux. Bien que celui dont je suis possesseur ait dix-sept tuyaux, il ne produit que douze notes différentes : cinq de ces notes sont doubles. Les sons produits par cet instrument sont ceux-ci :

---

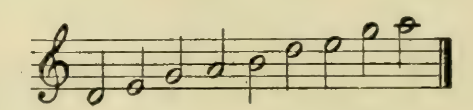
(1) C'est de ce fruit que se faisait autrefois la gourde des pèlerins.



Il y a d'autres dispositions dans les *cheng* à 24, 21, 19 et 13 tuyaux.

C'est à la languette ou *anche libre* du *cheng* que l'Europe est redevable de l'orgue expressif ou *harmonium*. Sa première application fut faite à Paris, en 1810, par Grenié (1). La flexibilité des anches de cette espèce permet de nuancer l'intensité du son produit par l'énergie plus ou moins grande des vibrations, sous l'action d'un vent continu, dont la puissance est variable. Tel est le principe de la faculté d'expression que possèdent l'harmonium et les autres instruments à anches libres.

La flûte chinoise, appelée *ty*, est cylindrique. Sa matière est un roseau d'espèce particulière. Cet instrument a deux trous d'embouchure au lieu d'un seul qui existe dans la flûte européenne. La distance qui sépare une de ces embouchures de l'autre est de 0m,07 : leur destination est de fournir un moyen de transposition. Si l'on se sert de la première embouchure, on bouche la seconde en collant une pellicule mince sur le trou. Le *ty* est percé de six trous, comme la flûte européenne, et, conséquemment, son échelle de sons est une gamme diatonique; mais les deux trous des notes qui forment les deux demi-tons, dans cette gamme, restent toujours bouchés, en sorte que l'échelle incomplète que fait entendre la flûte, dans la musique chinoise, est celle-ci :



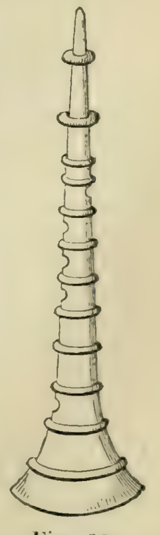
A la distance de 4 centimètres du sixième trou du *ty* sont deux trous, percés des deux côtés, et en face l'un de l'autre, pour la sortie du son, bien que le tube se prolonge de 0m,093 au-delà de ces trous, et qu'il soit percé, à son extrémité, de deux autres trous destinés à la production des notes graves . Lorsqu'on veut supprimer ces notes, on laisse ouverts les trous de côté; mais si l'on veut en

(1) Voyez la *Biographie universelle des musiciens*, par l'auteur de cette Histoire, t. IV, p. 99.

faire usage, on bouche ces trous de côté avec des pellicules. Les Chinois ont un grand *ty* et un petit; tous deux sont construits dans le même système. La longueur du grand *ty* est de $0^{m},70$; celle du petit de $0^{m},54$, en voici la figure :

Fig. 24.

Les *siao* ou *syrinx* chinois sont semblables à tous les instruments du même genre, sauf la suppression de tuyaux des notes qui produiraient les demi-tons de la gamme. A l'égard du *yo*, sorte de flûte à bec ou de flageolet, semblable au galoubet de la Provence, il mérite une mention particulière, parce qu'il prouve la connaissance qu'avaient les Chinois, à une époque très-reculée, de faits acoustiques qui n'ont été observés en Europe que quinze ou seize siècles plus tard. Les instruments à vent, dont le tube est cylindrique ou conique, produisent, par l'émission de leurs sons, des angles de réflexion, sur les parois intérieures, qui les font octavier sous l'impulsion du souffle, et permettent par là la production des notes de plusieurs octaves, avec six trous seulement. Il n'en est pas ainsi dans les instruments dont la perce du tube est parabolique, tels que le *yo*, le galoubet et son analogue le chalumeau, dont on a fait la clarinette, en le perfectionnant : les angles de réflexion de ceux-ci les font quintoyer, sous l'impulsion d'un souffle énergique. De là vient que le *yo*, qui n'a que trois trous, peut faire entendre toutes les notes de la gamme ; car le même trou, étant ouvert, peut produire sa note naturelle, si le souffle est modéré, et sa quinte, si le souffle est forcé. Ainsi, le trou qui fait entendre la note *sol*, par un souffle modéré, produit aussi *ré*, si on souffle avec plus de force. Le *yo* est un des instruments les plus anciens de la Chine, en voici la forme (fig. 25) :


Fig 25.

Les Chinois possèdent plusieurs hautbois qui paraissent identiques à ceux qui se trouvent dans l'Inde. Ces hautbois ont des pavillons très-évasés. Le plus grand de ces instruments est percé de huit trous, dont sept sur le devant pour les doigts des deux mains, et un sur le côté opposé, pour le pouce de la main droite. Le petit hautbois n'a que six trous pour les doigts sur un des côtés, et un

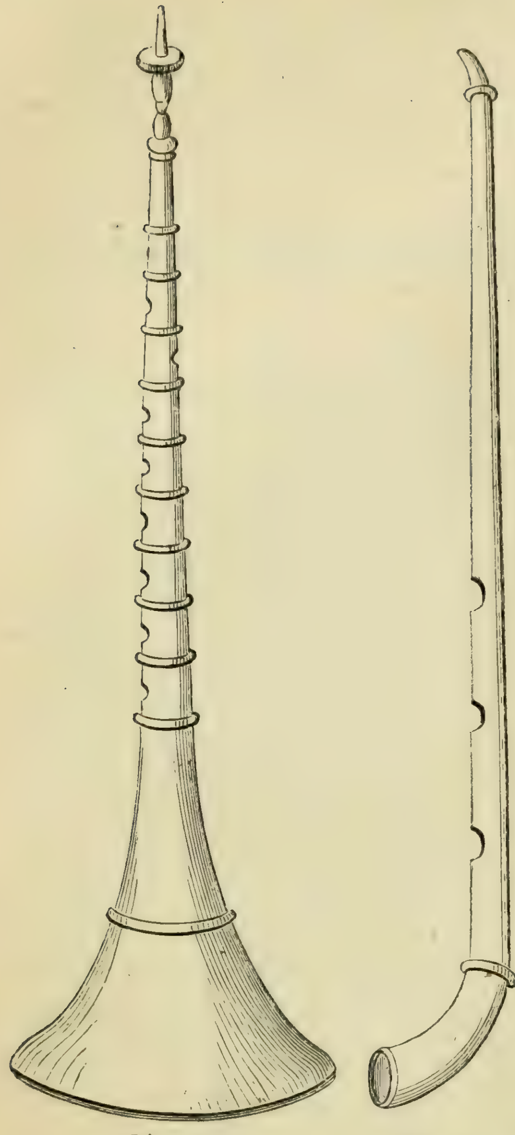


Fig. 26. Fig. 27.

seul du côté opposé, pour le pouce de la main droite. Voici la forme de cet instrument (1) (fig. 26) :

On trouve aussi à la Chine un instrument à anche de grande dimension, courbé par le bas et percé de trois trous qui indiquent que la perce du tube est parabolique. Cet instrument paraît être une modification du *cromorne*, qui était encore en usage en France au commencement du dix-huitième siècle. Il a pu être introduit en Chine par les missionnaires, vers la même époque. En voici la figure (2) (fig. 27) :

Les instruments bruyants sont préférés aux autres par les Chinois ; ils en font un tel vacarme, qu'une oreille européenne ne peut le supporter. Ce penchant pour l'éclat des sons leur a fait imaginer différentes sortes de trompettes dont les unes, de petites dimensions, produisent des sons aigus, et les autres, plus grandes, des sons graves de timbres divers. Les Chinois ne cherchent pas à varier les intonations de ces instruments ; leur habileté ne va pas au-delà d'une ou deux notes, qu'ils font vibrer avec effort, et qu'ils répètent sans cesse. Les sons de plusieurs trompettes de formes et de grandeurs différentes, qu'ils associent, ne sont pas combinés pour former une harmonie quelconque : leur réunion produit au contraire une affreuse discordance dont de Guignes (3), Macartney (4) et d'autres voyageurs ne parlent

---

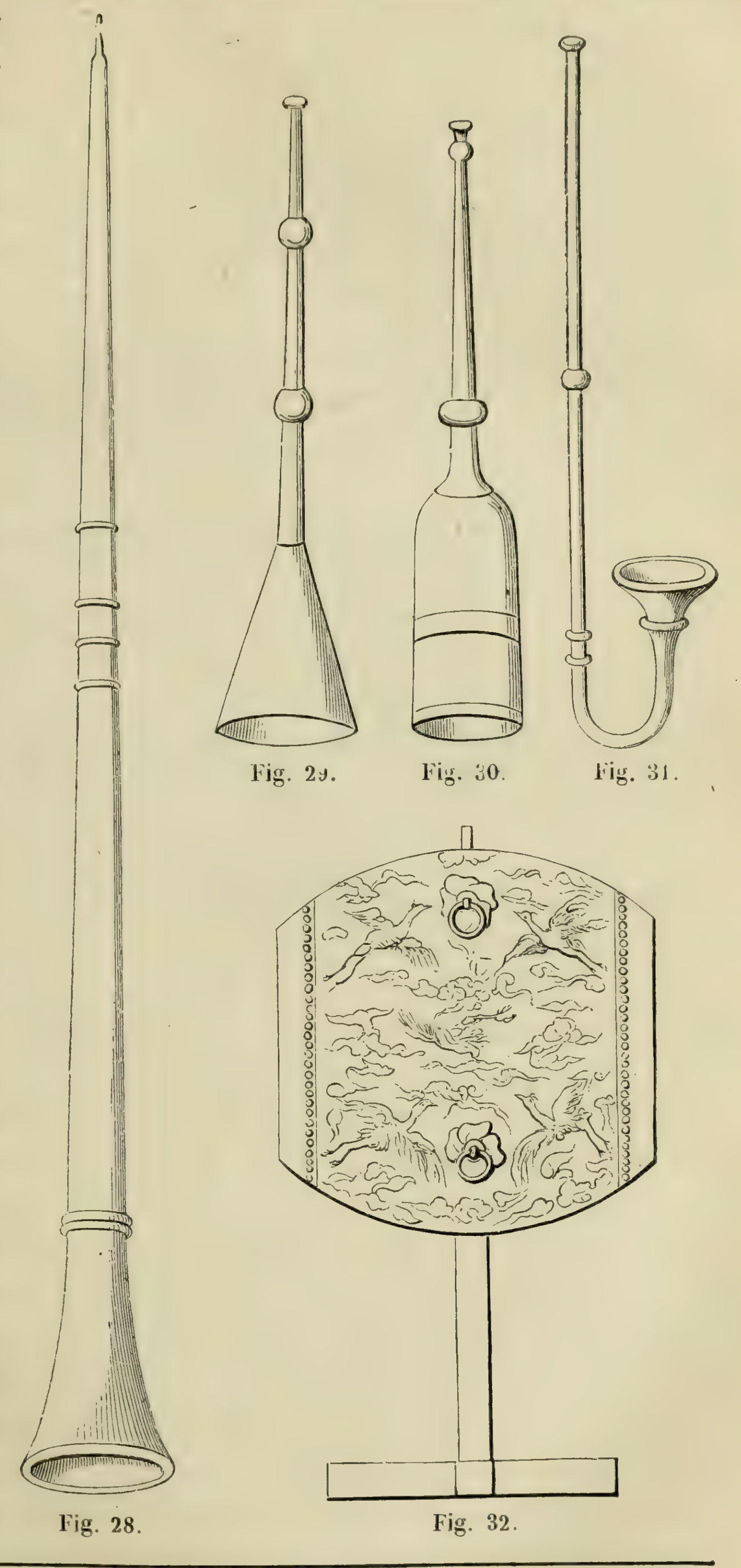
(1) Ces figures sont tirées d'un livre chinois, dont le titre traduit est *Lois des empereurs mantchoux*, livre XXXIV, pl. 1. Cet ouvrage est à la Bibliothèque impériale de Paris.

(2) Même ouvrage, liv. XXXVII.

(3) *Voyage à Pékin*, t. II, p. 318.

(4) *Macartney's Embassy to the China, by Staunton*, t. I.

qu'avec dégoût. On range dans le nombre des trompettes un grand tube en bois, long d'un mètre, et terminé par un pavillon (1) (fig. 28); mais cet instrument se joue avec une anche et, conséquemment, n'appartient pas à la classe dans laquelle il a été placé.



Formes diverses des trompettes chinoises (fig. 29, 30, 31).

Fig. 28. Fig. 29. Fig. 30. Fig. 31. Fig. 32.

Le penchant des Chinois, ainsi que de tous les peuples de race jaune, pour les sons éclatants, leur a fait multiplier avec excès les instruments de percussion en bois, en métal, et les tambours de toute forme et dimension. Les tambours, dont le nom générique est *kou*, sont au nombre d'environ quinze espèces, petites et grandes, y compris les tambours militaires et ceux des

(1) *Lois des empereurs mantchoux*, liv. XXXVII.

temples. Huit tambours, de diverses formes et grandeurs, sont destinés à la musique : le plus grand a cinq mètres de circonférence. On en voit la forme fig. 32.

Les cloches (*tchoung*) jouent un grand rôle dans la musique chinoise : on en fabrique de formes diverses, et l'on en fait des séries, dont les intonations sont conformes au système tonal des Chinois. Ces séries de cloches sont disposées dans des appareils dont on peut voir ici la figure :

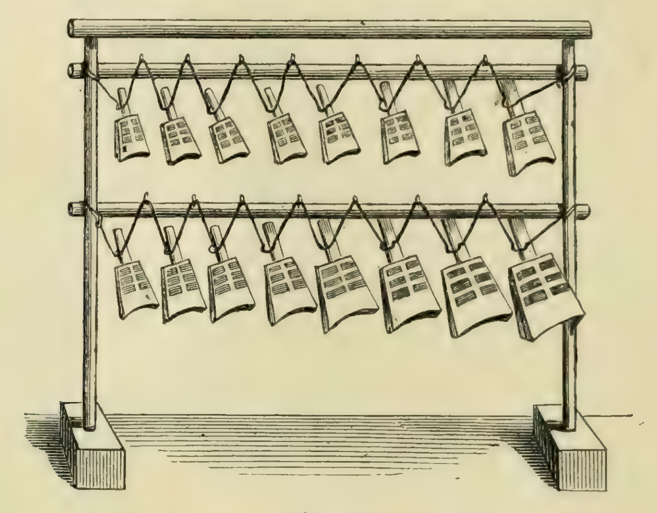


Fig. 33.

Les cloches de ces appareils sont mises en vibration par la percussion de petits maillets de bois.

On doit placer dans la catégorie des cloches les *gongs*, ou plutôt *goungs*, et les *tam-tam* ou *lo,* dont les sons puissants, se confondant et vibrant simultanément avec le son principal, se propagent au loin et ont une longue durée. Les *goungs* sont de grands bassins formés d'un métal où le cuivre, le zinc et l'étain sont combinés dans des proportions qui ont été l'objet de longues études à la Chine, au Japon, et chez d'autres peuples de race jaune. Au centre du bassin se trouve un renflement sur lequel on frappe avec un tampon de laine couvert en *caoutchouc*. Deux goungs de dimensions et de sonorités différentes sont quelquefois suspendus au même châssis et sont frappés simultanément; il en résulte une impression étrange sur le système nerveux.

Le *tam-tam* est une variété du *goung;* il a aussi la forme d'un bassin, mais il n'a pas de renflement au centre. Sa matière est un mélange de dix parties de cuivre, trois parties d'étain et une de bismuth. Cette matière est coulée dans un moule, pour lui donner

la forme, après quoi elle acquiert sa ductilité sous l'action longtemps répétée du marteau; puis on la fait rougir au feu, et on la trempe en la plongeant dans un baquet d'eau. Le *tam-tam* est connu en Europe; il s'en trouve à Londres, à Paris, à Bruxelles et dans d'autres grandes villes. On en fait usage dans les théâtres pour certains ouvrages dramatiques. Les Chinois suspendent jusqu'à huit *tam-tam* au même châssis; on les frappe tous à la fois dans de certaines occasions, et le son combiné qui en résulte est formidable.

On trouve à la Chine diverses pierres sonores dont la meilleure, appelée *yu*, est dure, pesante et d'un grain serré : elle prend le poli de l'agate. On donne à ces pierres une forme déterminée, et l'on en compose des séries qui, comme celles des cloches, sont conformes au système tonal des Chinois. Les appareils de ces séries de pierres sonores, dont on peut voir ici la forme, sont appelés *king*.

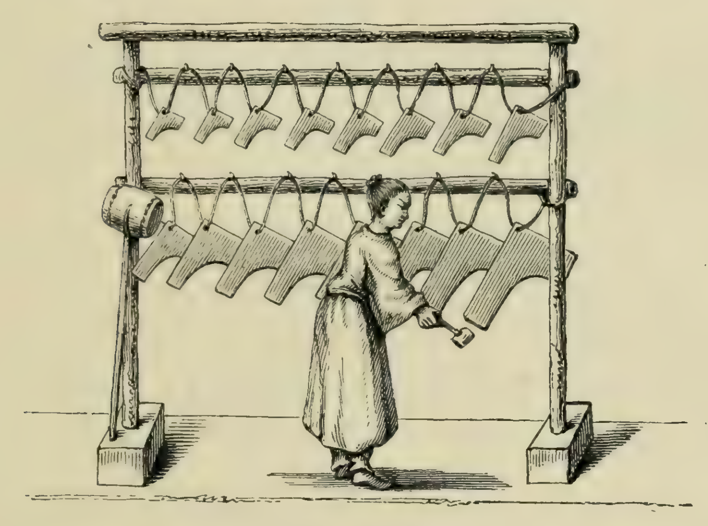


Fig. 34.

La pierre de *yu* est mise en vibration par la percussion de marteaux de métal ou de maillets de bois.

Les Chinois possèdent d'autres instruments de percussion en métal et en bois, moins bruyants que ceux dont il vient d'être parlé. Ces instruments, originaires de l'Inde, se sont introduits dans le Céleste Empire à une époque inconnue. En les adoptant, les musiciens chinois les ont modifiés et arrangés suivant leur échelle tonale. Le premier de ces instruments est le *yun-lu*, assemblage de dix bassins métalliques, dont on voit ici la forme (fig. 35) :

Le métal des bassins est le même que celui des *goung*. La diversité

des intonations est produite par la variété des épaisseurs des bassins et par les différences de leurs diamètres. Il y a des *yun-lu* établis d'a-

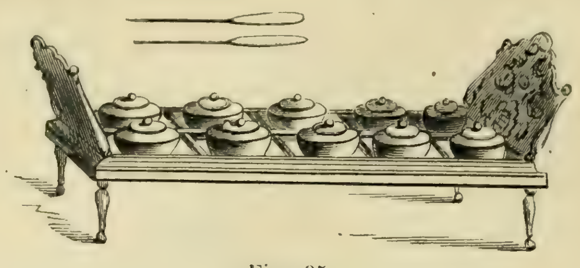
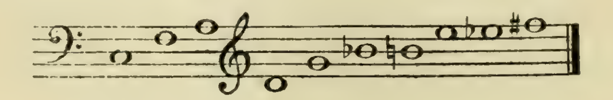
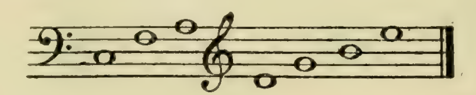


Fig. 35.
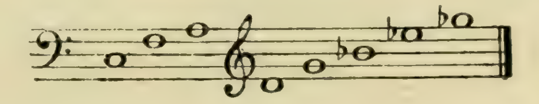
près des systèmes divers de tonalité. Le père Amiot envoya en France, vers 1760, un de ces instruments, dont l'accord était celui-ci :



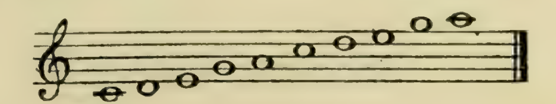
Au premier aspect, ces notes paraissent n'avoir aucun rapport logique de tonalité; cependant, si on les considère avec attention, on y découvre deux formules assez régulières de relations tonales qui ne doivent pas être confondues. Voici la première :



Toutes les notes de la gamme diatonique s'y trouvent à des distances plus ou moins considérables. L'autre formule est celle-ci :



Celle-ci semble indiquer des points de contact pour des modulations, dont on ne voit néanmoins aucun exemple dans la musique chinoise connue. Les *yun-lu* actuels de la Chine, plus petits que les anciens, bien que composés de dix bassins métalliques, sont accordés de cette manière :



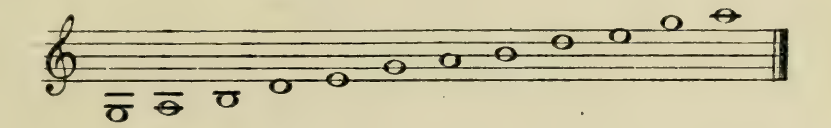
Les bassins des *yun-lu* sont mis en vibration par la percussion de légères baguettes.

Il existe à la Chine des instruments à lames métalliques qui se frappent avec des baguettes de cuivre, et dont la forme est celle-ci :



Fig. 36.

Les lames, au nombre de douze à dix-huit, produisent cette suite de notes :



Des instruments analogues ont, au lieu de lames métalliques, des lames de bois dur et sonore, d'un timbre moins strident. Leur accord est semblable à celui des instruments à lames de métal. Enfin, les Chinois ont aussi des cymbales, des appareils de grelots et de sonnettes, des planchettes qui se frappent l'une contre l'autre dans une certaine cadence, et des castagnettes de diverses formes. Ces instruments de sonorité et de bruit se réunissent parfois pour former un ensemble peu satisfaisant pour une oreille délicate.

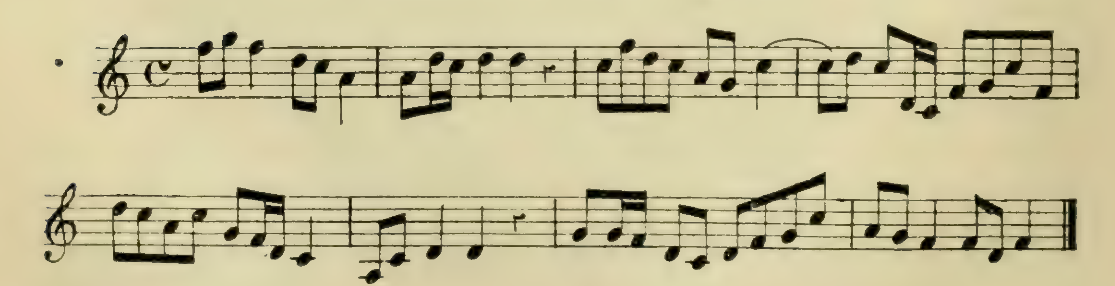
Les Chinois chantent peu; pour eux, le bruit des instruments a plus d'attrait que la musique vocale, et l'éclat des sons est surtout ce qui les charme. Aucune notion d'harmonie simultanée des sons n'existe à la Chine. Les instruments à cordes, à vent, et les appareils de pierres

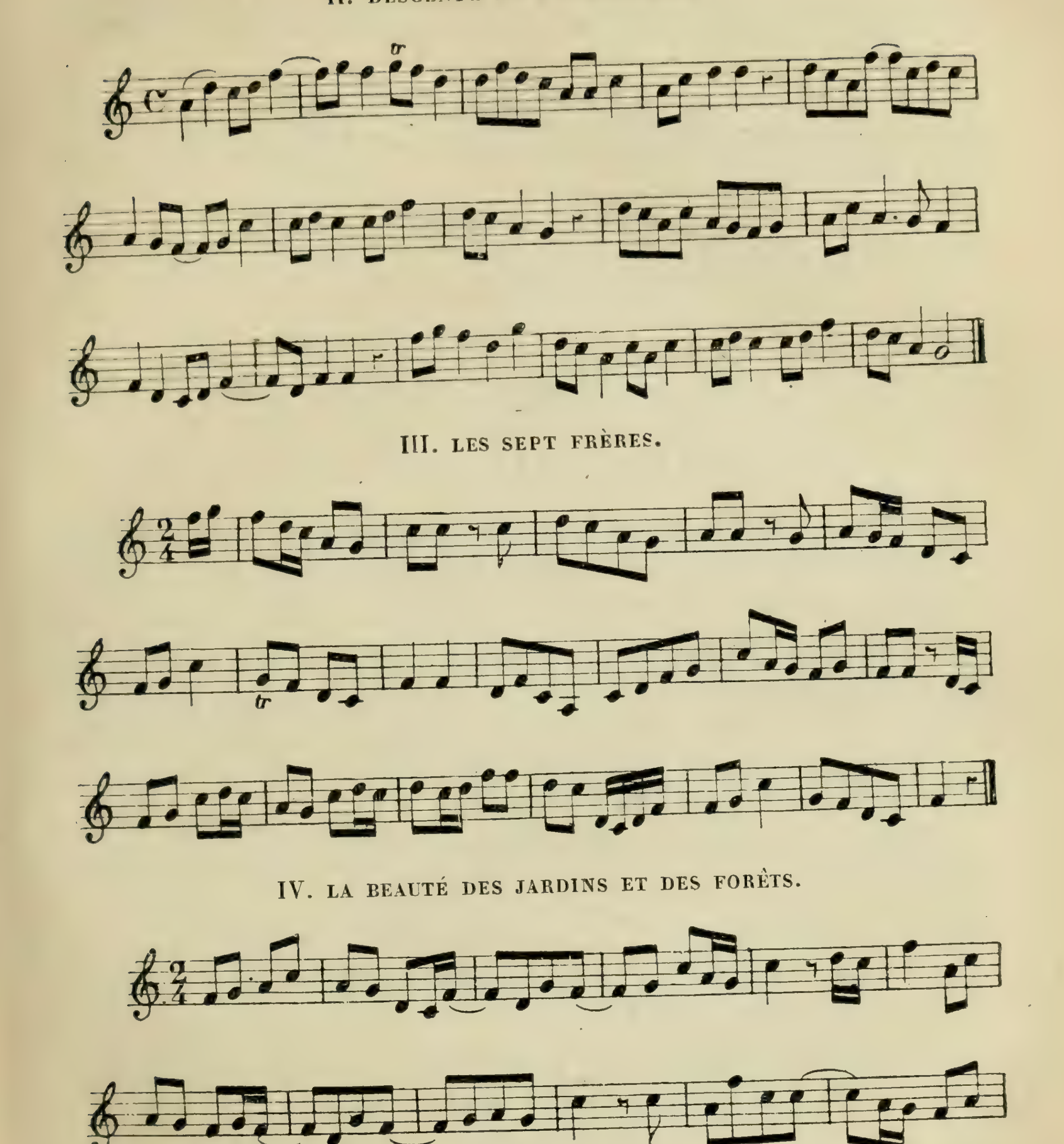
sonores, de cloches et de lames de métal ou de bois, y jouent les mélodies à l'unisson : ils sont accompagnés de tambours qui marquent le rhythme. Dans les réunions d'un grand nombre de musiciens, les trompettes de diverses formes et de sonorités graves ou aiguës jettent sur ces mélodies des sons étourdissants qui s'y accordent rarement, et seulement par l'effet du hasard; car on n'a pu, jusqu'à ce jour, découvrir chez les Chinois l'usage de former une partition, pour indiquer les passages où doivent se faire entendre certains instruments, et non d'autres. Il paraît qu'il y a pour cela des signaux qui se font au commandement du chef d'orchestre. Il en est de même pour l'usage des gros tambours, des cymbales, des *goung* et des *tam-tam.*

Le phénomène le plus singulier que présente la musique chez les Chinois, c'est que cette nation, parvenue par la théorie et par l'expérience à la connaissance de l'échelle chromatique des douze demi-tons tempérés de l'octave, démontrée par des instruments de leur invention, ait cependant, par une conséquence de son imparfaite organisation, méconnu la nécessité de ce même intervalle du demi-ton, sans lequel il n'y a pas d'art musical possible, pas d'émotion sentimentale éveillée par la mélodie, pas de modulation, aucun moyen d'éviter le retour incessant des mêmes formes et, par suite, la monotonie. Une gamme de cinq notes par octave, des mélodies sans charme, l'ignorance absolue de l'harmonie, et l'abus de la sonorité et du bruit, voilà donc la musique des Chinois; musique à jamais imperfectible dans de telles conditions. Ces conditions sont aussi celles de la musique des Cochinchinois, des Coréens et des habitants du Tonquin, qui, tous, ont la même origine, les mêmes penchants et les mêmes mœurs. La tonalité, les formes mélodiques, les instruments, leur emploi, sont semblables, et leurs effets sont identiques.

Air chinois.

I. HARMONIE DES VENTS DU MILIEU.





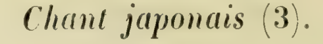
On voit dans ces airs, choisis parmi les plus célèbres de la Chine, l'absence de sens logique dans les phrases et la monotonie persistante de formes, d'accent et de tonalité. Quelques centaines d'airs recueillis dans ce pays reproduisent incessamment les mêmes choses.
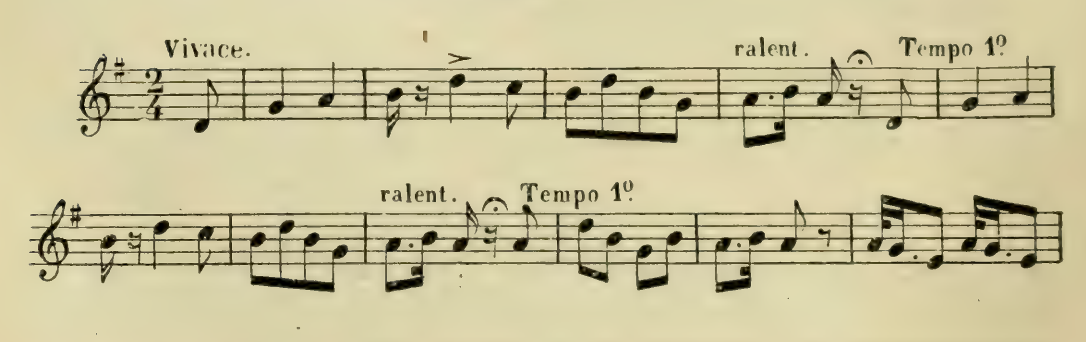
Les Japonais sont évidemment de race mongolique, comme les Chinois; mais ils en forment une variété, croisée par quelque élément étranger. Ils ont la tête grosse, le cou très-court, le nez gros, les yeux obliques, le teint jaune, les cheveux noirs et lisses. Leur civilisation et leur industrie sont avancées : ils ont, à cet égard, de l'analogie avec les Chinois.

Comme la langue chinoise, celle des Japonais est monosyllabique, ainsi qu'on le voit dans cette stance :

Ya ma si ro no
Si ro no o ko so de
Tche mi so mi te
A ka do si yo ri to
Fi to wa you nar (1).

Le système de la musique japonaise n'est pas encore connu. Si l'on en jugeait d'après les instruments rapportés du Japon en Europe, le caractère de cette musique serait identique ou du moins analogue à celui de la musique chinoise, d'où l'on pourrait conclure la similitude de leurs tonalités. Toutefois les mélodies recueillies par M. de Siebold, pendant un séjour de plusieurs années au Japon, semblent contraires à l'idée de cette analogie, car on n'y remarque pas les lacunes de l'échelle tonale des Chinois (2). Au nombre de ces airs, il en est dont la gamme est semblable à l'échelle tonale des Européens, comme on le voit ici :

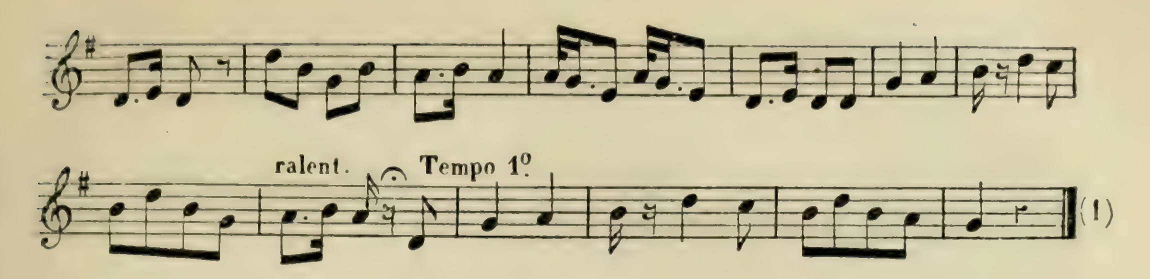

Chant japonais (3).
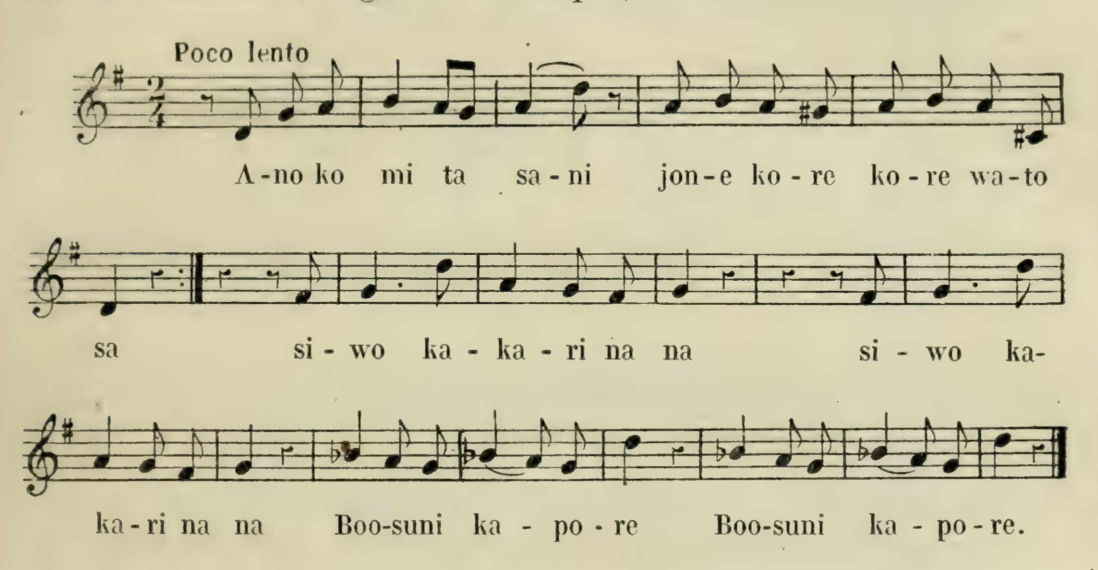


(1) « La robe blanche de Yamas-si-ro est teinte avec du sang, et chacun l'appelle le conseiller « rouge. » (M. Titsing, *Illustrations of Japan*, London, 1822, p. 149.)

(2) *Japanische Weisen gesammelt von Ph. Fr. von Siebold; für das Piano eingerichtet von J. Küffner*. Leyden, 1836; in-4° obl.

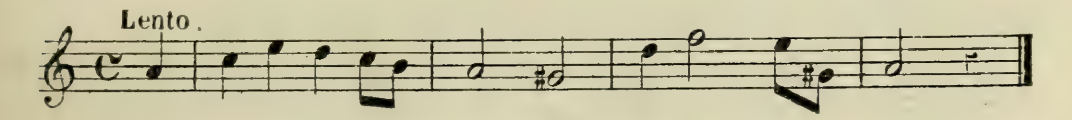
(3) *Ibid.*, n° IV.



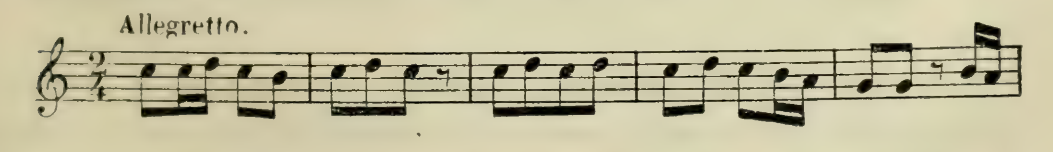
Un autre air présente un mélange de modes majeur et mineur, avec une terminaison étrangère à la tonique; le voici :



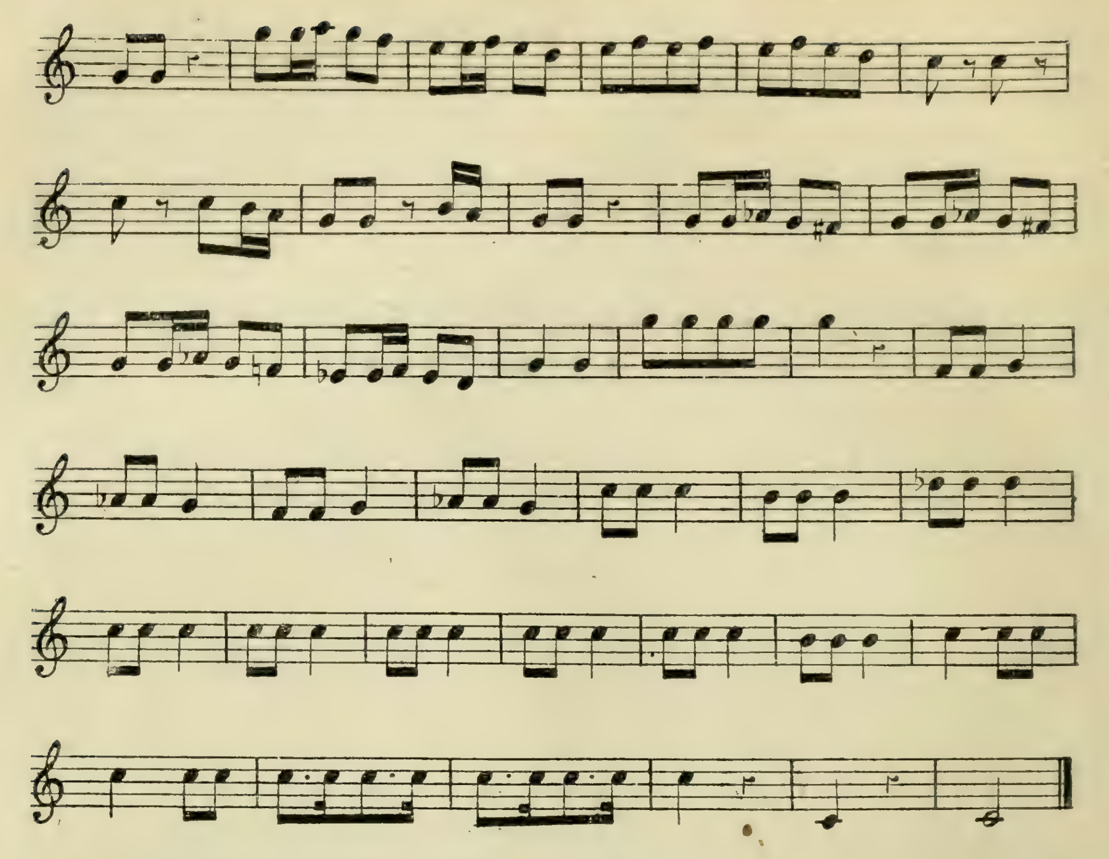
Dans une autre mélodie, on reconnaît le caractère des chants slaves, ainsi qu'on le voit ici :



Enfin, un air publié également par M. de Siebold présente un mélange de tonalités différentes, qui semblent indiquer que la musique japonaise a pour base une échelle chromatique; la voici :



(1) Je dois avouer qu'il m'est bien difficile d'accorder une entière confiance à cette mélodie, non-seulement à cause de sa tonalité, mais aussi à cause de sa forme et de la régularité de son rhythme. Je crains que M. de Siebold n'ait été le jouet d'une mystification

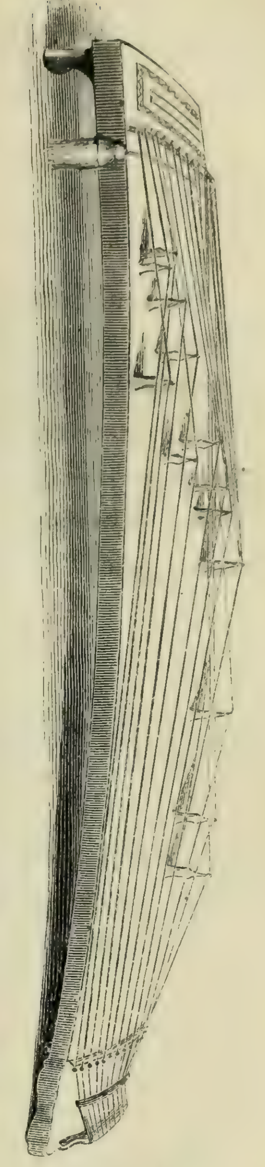


Il est incertain si le voyageur qui a fait connaître ces spécimens de la musique japonaise a rendu avec exactitude les intonations des sons, car il n'a fourni aucun renseignement sur la tonalité de cette musique. On doit donc s'abstenir de conjectures à cet égard, et attendre que, par les fréquentes relations actuelles de l'Europe avec le Japon, des documents plus complets aient été recueillis.

Quelques instruments de musique japonais se trouvent dans des cabinets de curiosité en Hollande, à Londres et à Paris : il n'est pas sans intérêt d'en présenter ici les dessins. Leur construction est, en général, d'un fini remarquable. Ceux qu'on voit ici ont été dessinés d'après les originaux qui se trouvent dans la belle collection de M. Adolphe Sax, le célèbre facteur d'instruments de musique à Paris.

Le premier de ces instruments japonais, analogue au *ché* des Chinois, mais beaucoup plus grand, a 1 mètre 90 de longueur sur 0,25 de largeur. Il est monté de 13 cordes de soie attachées par des pointes aux deux bouts de l'instrument. L'accord paraît pouvoir être modifié de plusieurs manières, par le déplacement des chevalets qui leur servent de points d'appui et déterminent les intonations en raison de la

longueur et de la tension des cordes. La figure de l'instrument est celle-ci (fig. 37) :


Fig. 37.

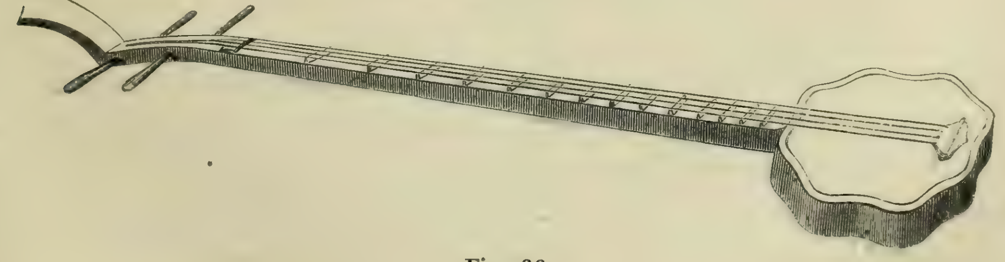
La tête et la queue de cet instrument, dont le nom japonais est *kotto*, sont finement incrustées d'ivoire, d'écaille et de laque.

Un autre instrument du même genre, appartenant à la collection de M. Sax, n'a que 0,54 de longueur sur 0,11 de largeur. Tous deux sont en bois de palmier et leurs chevalets sont en ébène.

Un troisième instrument semblable, de la même collection, n'a que 0,46 de longueur sur 0,09 de largeur.

Les instruments à manche et à cordes pincées sont de deux sortes : le premier est le *kousser*, à 4 cordes, dont le corps sonore, de 0,20 de longueur sur 0,15 de largeur, est octogone, surmonté d'un manche long de 0,60, non compris le cheviller et la tête : le manche est divisé par quatorze sillets en ivoire. La table et le fond sont faits d'une sorte de hêtre blanc très-poreux; les éclisses sont en palissandre, et le manche en acajou. On voit ici la forme du *kousser* (fig. 38) :

L'autre instrument de même espèce n'a que trois cordes. Son nom est *samsin*. Le corps sonore, long de 0,20, et large de 0,10, a des éclisses en bois d'acajou; la table et le dos sont formés de deux morceaux de peau d'agneau préparées. Le manche, long de 0,60 non compris le cheviller et la tête, est en


Fig. 38.

bois de palmier, sans touche et sans sillets; les chevilles sont en bois d'acajou. La forme de l'instrument est celle-ci (fig. 39) :

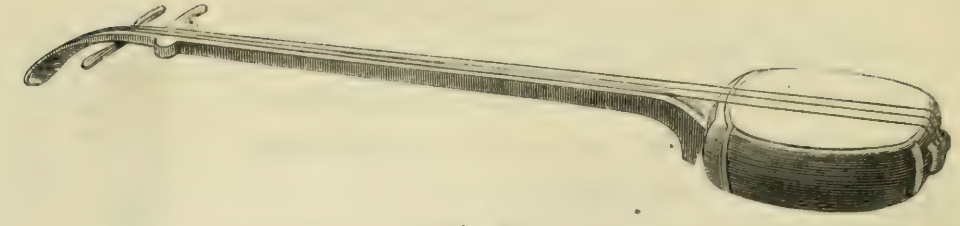


Fig. 39.

Un seul instrument à vent du Japon est connu jusqu'à ce jour en Europe; c'est une flûte à bec et à huit trous assez rapprochés, qui semblent indiquer des intervalles plus petits que des demi-tons.

Les instruments de percussion connus sont des gongs et des tamtams semblables à ceux de la Chine : on remarque aussi, dans cette classe d'instruments, une sorte de sistre, formé de deux anneaux sonores, montés dans un manche, et dont voici la forme :

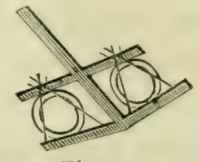


Fig. 40.

Les anneaux se frappent avec une légère tige métallique.

Le tambour musical, différent de ceux qui sont employés à la guerre, est monté sur un pied et a cette forme :

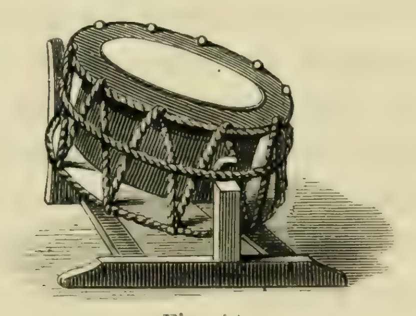


Fig. 41.

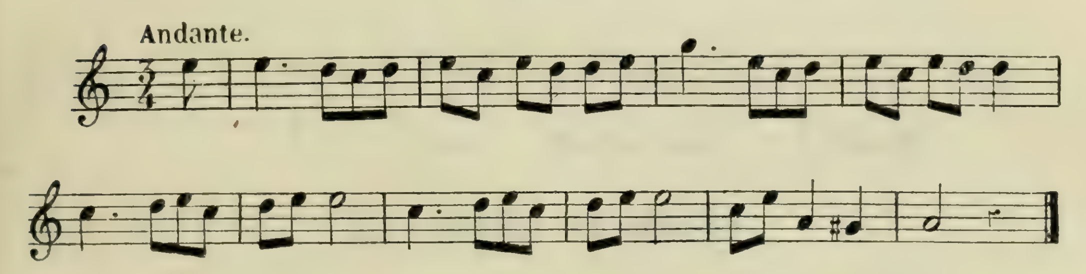
Les Japonais aiment la musique et la cultivent même avec passion. Il est vraisemblable que la plupart des femmes sont musiciennes, dans les classes élevées, car l'usage veut que, parmi les cadeaux de noces qu'elles reçoivent, il y ait une harpe (*kollo*), et l'espèce de guitare appelée *samsin* (1). Le goût des Japonais, dans leur musique, ne

(1) Titsing, ouvrage cité, p. 193.

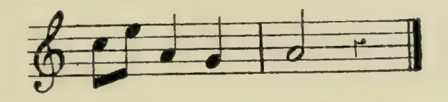
paraît pas néanmoins très-délicat, car les voyageurs en parlent comme d'un vacarme de tambours, de gongs et de *tam-tams*, mêlé aux sons de quelques flûtes (1).

Les mêmes éléments se retrouvent chez les Mantchoux et même chez les Mongols nomades : ceux-ci toutefois ne possèdent pas le luxe instrumental de la Chine. Plus grossiers, les Kalmoucks et les Kirghiz n'ont que le chant et le tambour. Leurs airs sont, en général, bornés à la gamme de cinq notes sans demi-tons; mais leurs relations fréquentes avec les Russes ont modifié la finale de quelques-uns de ces airs, où le demi-ton sensible du mode mineur apparaît quelquefois, comme on peut le voir dans cet air kalmouck, que j'ai noté en 1814, pendant l'invasion de la France par les armées alliées :

Air kalmouck.



Il est vraisemblable que la finale fut originairement



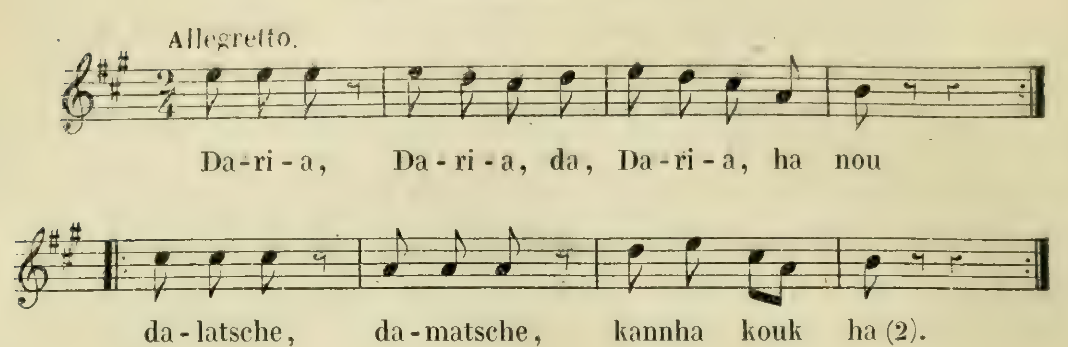
Les Kamtschadales et les autres peuples septentrionaux, bien qu'originairement de race tartare ou mantchoue, ont été modifiés jusqu'à certain point par la race slave, sous la domination de laquelle ils vivent. La rigueur du climat les use par degrés et les décime de telle sorte, que leur nombre diminue sensiblement, et que leur disparition du nombre des populations est inévitable dans un temps donné : néanmoins ils cultivent le chant, la danse, et y trouvent des consolations dans leur triste existence. Leurs airs sont courts, mais ils les répètent cent fois sans interruption, bien que les paroles aient rarement un sens, et qu'elles ne changent point aux différentes reprises. La tonalité métisse de ces chants a admis le demi-ton des airs chantés par

---

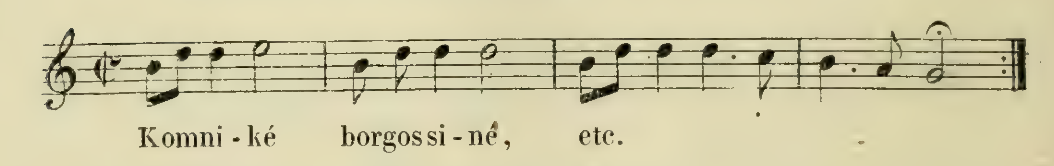
(1) Titsing, ouvrage cité, p. 143.

les paysans russes : on peut juger de leur caractère par les exemples suivants de quelques airs du Kamtschatka et des tribus de la Sibérie :

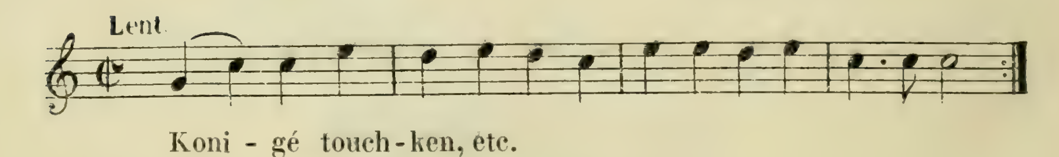
Air kamtschadale (1).



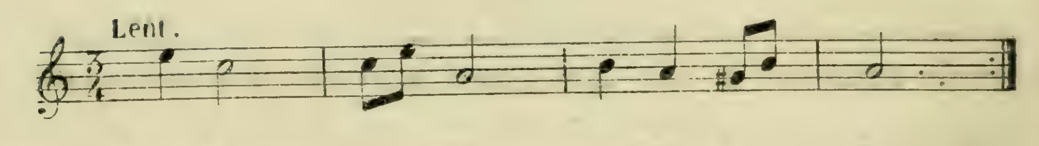
Chanson des Tartares Nogais (*Sibérie*) (3).



Chanson des Katchins (4).



Air des Kamachins (5).



(1) *Journal historique du voyage de M. de Lesseps, consul de France*, etc.; Paris, Imprimerie royale, 1790, 1re partie, p. 102.

(2) Le sens de ces paroles est : « Daria (nom de jeune fille), Daria chante et danse encore. »

(3) *Voyage en Sibérie*, etc., par Gmelin, traduit par M. de Keralio; Paris, 1767, t. II, p. 106.
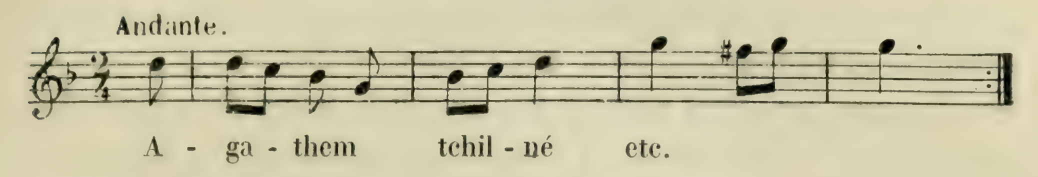
(4) Même ouvrage, t. II, p. 106. Les Katchins sont des Mantchoux non civilisés qui errent vers les frontières de la Mongolie, à l'extrémité de la Sibérie. Ils vivent sous des tentes de feutre. Leurs chants n'ont pas de demi-tons.

(5) Même ouvrage, t. II, p. 106. Les Kamachins, ou Kamatchins, forment aussi une tribu tartare mantchoue, qui vit dans la province sibérienne d'Iénisséisk.

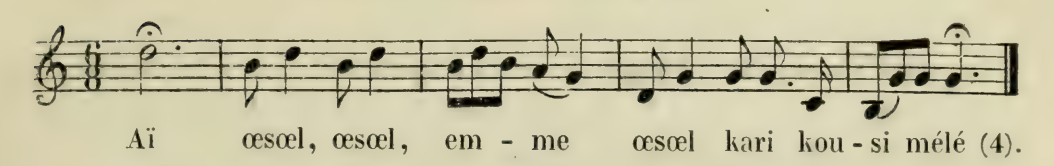
Air des Kotoutzy (1).



Chanson des Saghaitzy (2).



Chanson des Tchaskaizy (3).



Les Malais, répandus depuis la presqu'île de Malacca jusqu'à l'île de Pâques (Polynésie), et depuis l'archipel Sandwich jusqu'à la Nouvelle-Zélande, ont été considérés longtemps comme une race différente des trois autres; mais on ne doute plus aujourd'hui qu'ils n'en soient une variété dans laquelle le sang jaune est dominant et se mêle, dans des proportions diverses, au sang noir, et même à la race blanche. Ce dernier élément, appartenant à l'Inde, est démontré par la langue malaisienne, dont la base est un dérivé du sanscrit. Le teint des Malais est brun, diversement nuancé en raison des croisements qui ont modifié ces métis sous différentes latitudes. Ils ont les cheveux longs, lisses et noirs, les yeux brillants et presque droits, le nez gros et épaté. Leur complexion est robuste, nerveuse, et leur caractère est violent jusqu'à la férocité. Hardis dans leurs entreprises, ils se sont répandus, d'archipels en archipels, dans la plus grande

---

(1) Gmelin, *Voyage en Sibérie*. La peuplade tartare des Kotoutzy est de même origine que les précédentes et vit dans le même gouvernement d'Iénisséisk.

(2) *Ibid.* Les Saghaitzy sont une petite tribu nomade de Tartares qui vit dans le district de Minominsk (Sibérie). La mélodie recueillie chez eux par Gmelin appartient évidemment aux Bohémiens nomades de la Russie.

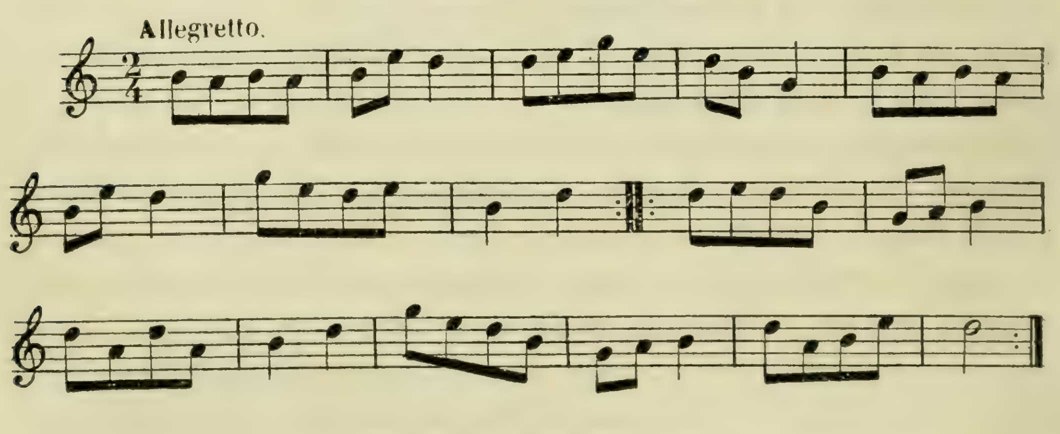
(3) *Ibid.* Les Tchaskaizy vivent dans le district de Krasnoïarsk, mais ils sont originaires de la Mongolie.

(4) Prêtez l'oreille à mon chant, Oesæl; je veille attentivement.

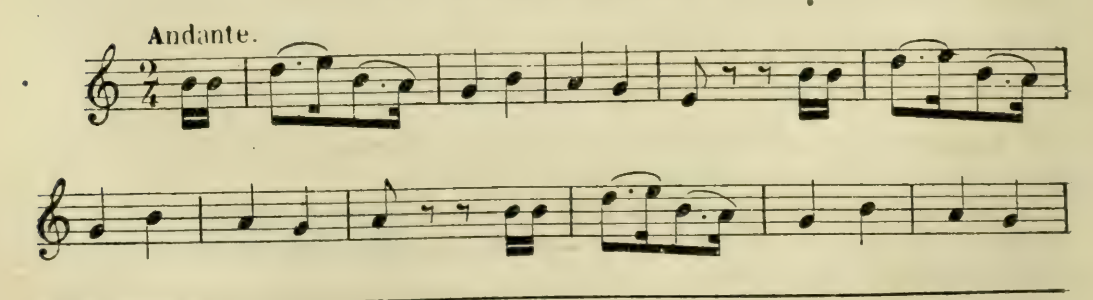
partie de l'Océanie, où ils ont établi leur domination; mais leurs relations intimes avec les habitants primitifs de ces contrées les ont dégénérés. C'est à Malacca, à Sumatra et dans l'île de Java que se trouve l'espèce supérieure de cette race métisse. Bien que doués d'une intelligence plus vive et d'une organisation plus énergique que les races jaune et noire, dont le croisement leur a donné l'existence, les Malais ne peuvent répudier la souche mongole dont ils sont issus, car leur musique est identique à celle des Chinois et des autres peuples jaunes. Comme eux, leur gamme n'a que cinq notes dans l'étendue de l'octave, et les demi-tons en sont bannis; comme les Chinois et les Japonais, ils ont le goût, ou plutôt la passion des instruments bruyants; l'éclat des sons et l'intensité du bruit sont, pour eux, le charme suprême de la musique.

Depuis l'île de Java jusque dans la Papouasie, les airs malais, tant pour le chant que pour la danse, semblent être calqués sur ceux des Chinois. Ces airs n'ont aussi qu'un mode, lequel est majeur. Des deux spécimens suivants, le premier est pris à Java, le deuxième à Sumatra.





Air malais de Sumatra.



(1) *Voyage par terre et par mer aux colonies hollandaises et dans quelques établissements anglais, depuis* 1817 *jusqu'en* 1826, par Johannes Olivier. Amsterdam, 1828, in-8°, fig.



Les Malais établis dans la Nouvelle-Guinée ou Papouasie y ont introduit leur système tonal, dont l'influence se fait remarquer dans le chant des Papous, ainsi qu'on l'a vu précédemment.

Comme les Chinois, les Malais ont des instruments à cordes, à vent et de percussion : ceux-ci occupent la place la plus importante dans leur musique. Parmi leurs instruments de la première espèce, le *chalemboung*, monté de dix cordes métalliques et quelquefois de quinze, tient le premier rang. La forme est à peu près celle du *ché* des Chinois, ainsi qu'on le voit ici :

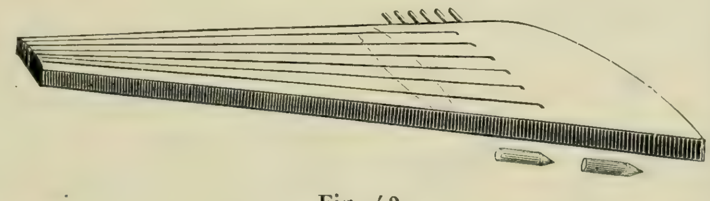


Fig. 42.

Les cordes, attachées à de petites pointes de fer à l'extrémité la moins large, sont soutenues par un chevalet au-delà duquel elles passent par un petit trou percé dans la table d'harmonie, et vont s'enrouler sur de longues chevilles placées sur le côté du corps de l'instrument, qu'elles traversent, pour aller se fixer, à leur extrémité, dans une barre longitudinale percée de trous, laquelle est placée sous la table. Les cordes sont tendues et accordées par ces chevilles. Le *chalemboung* se place sur une table ou sur un pied qui s'y adapte, et les cordes sont pincées alternativement par les deux mains.

La *katjappie*, autre instrument à cordes des Malais, a le corps plus étroit et plus long que celui du chalemboung. La forme est à peu près celle d'une pirogue légèrement relevée à chaque extrémité. Sa longueur totale est de 1 mètre 25 centimètres, et sa plus grande largeur est de 125 millimètres. Au-dessous de l'instrument, qui représente la quille de la pirogue, est une ouverture longue de 63 centimètres et large de 35 millimètres. Huit trous sont percés dans un des côtés pour huit longues chevilles qui sont fixées dans les trous d'une barre de bois dur. Les huit cordes, attachées par de petites chevilles de fer à une des extrémités de la table d'harmonie,

sont soutenues par un chevalet, au-delà duquel elles passent par de petits trous au travers de la table et vont s'enrouler sur les grosses chevilles, qui les tendent et les accordent. Le *katjappie*, dont voici la figure (fig. 43), se tient comme une guitare, et les cordes se pincent de la main droite. Celui que je possède est construit en bois de palmier. Les Soundas, habitants des montagnes de l'île de Java, font usage de cet instrument auquel ils donnent le nom de *trawangsa*.

Fig. 43.

On trouve chez les Malais de l'île de Java un instrument à archet monté de deux cordes, appelé *rabab;* il est originaire de la Perse et de l'Arabie. Le corps de l'instrument est hémisphérique, comme on le voit ici (fig. 44) :



Fig. 44.

Il se compose ordinairement d'une moitié de noix de coco; une peau, tendue et collée sur ses bords, sert de table d'harmonie. Le manche et le pied sont en ivoire. La tête est percée de deux trous pour deux grandes chevilles qui tendent les cordes. L'archet est très-court.

La plupart des instruments à vent des Malais sont originaires de l'Inde. Le plus ancien est une flûte à bec, dont la longueur totale, non compris le sifflet, est de 25 centimètres. Elle est percée de sept trous sur le devant, et de deux au côté opposé. Son nom est *souling*. En voici la figure. L'étendue de l'instrument est

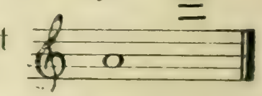


fig. 45.

Le *serdoum*, autre espèce de flûte à bec, est analogue au *yo* chinois; il n'a que trois trous et produit une partie des sons de son étendue en quintoyant. Une troisième flûte, très-ancienne, est originaire de l'Inde, comme l'indique son nom *bangsi*, lequel est sanscrit. Cet instrument est une sorte de flageolet, dont le son a beaucoup de douceur. Le *sraoni* des Malais est un grand

hautbois assez semblable au *sunnayée* de Madras, dont il sera parlé en son lieu. Cet instrument a dix trous et se joue avec une anche de roseau. A l'égard de la trompette, *nafiri*, dont les Malais font un usage très-bruyant, c'est évidemment le *néfyr* des Arabes et des Persans.

Le luxe instrumental des Malais consiste, comme celui des Chinois, dans le nombre et la variété des instruments de percussion. Le plus primitif, appelé *angklang*, est fort original. Il est composé de deux ou trois tubes de bambou, vidés et nettoyés, dont le diamètre et la longueur vont en diminuant. La moitié supérieure de chaque tube est coupée obliquement; le pied est taillé en deux bandes étroites, qui jouent librement dans une rainure de la base d'un léger châssis. Les barres supérieures de ce châssis traversent les têtes des tuyaux de bambou, leur laissant la liberté d'oscillation. Lorsqu'on agite l'appareil, les tuyaux rendent des sons très-intenses en se heurtant contre les parois de la rainure dans laquelle ils se meuvent. Voici la forme de cet instrument singulier :

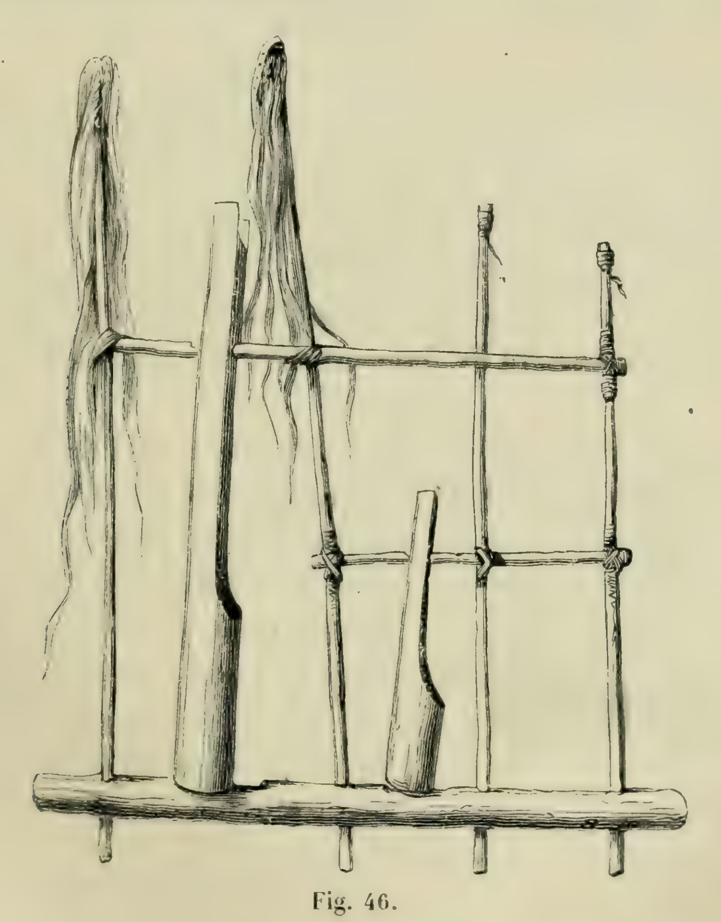


Fig. 46.

Il est très-digne de remarque que le hasard n'ait pas produit

des harmonies naturelles et régulières dans ces associations de trois tubes sonores qui résonnent simultanément, et que l'attention des Malais ne se soit pas éveillée par le phénomène de cette résonnance multiple et simultanée. Je possède trois de ces instruments dont les bambous produisent des sons d'une intensité qui frappe d'étonnement; dans aucun, on n'aperçoit l'intention de former des rapports harmoniques, et l'on voit avec certitude que l'ouvrier qui les a confectionnés a taillé ses tubes de bambou au hasard et dans des proportions arbitraires. Le plus grand des trois modèles a un gros tuyau qui sonne le *sol* grave ; le second tube produit un la bémol trop bas, et le troisième un ré trop haut. Cependant la population de la Malaisie trouve une grande jouissance dans le retentissement de plusieurs *angklangs* qui font entendre une multitude de sons étrangers les uns aux autres. Un voyageur (1) rapporte que les *Soundas* se réunissent quelquefois au nombre de quarante ou cinquante, portant tous des *angklangs* de dimensions très-diverses, les agitant et produisant un effet sonore qui ne ressemble à aucun autre et dont la puissance est considérable, pendant qu'ils dansent dans les attitudes les plus grotesques.

Les Malais ont des tambours de toutes formes et de toutes dimensions, dont ils font un bruit assourdissant dans certaines occasions solennelles. Quelques-uns de ces tambours ne se battent qu'avec les mains et produisent un son faible : on n'en fait usage que pour accompagner les instruments à cordes. En voici la figure (fig. 47). Au bruit des tambours, les Malais ajoutent le son métallique et

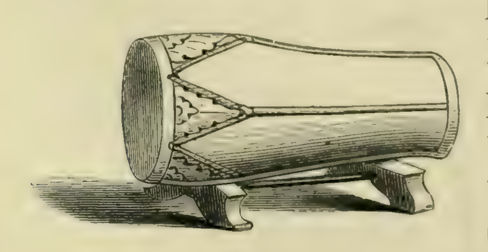


Fig. 47.

(1) Johannes Olivier, ouvrage cité.


Fig. 48.

formidable de *tam-tams*, et de *gongs* ou *goungs* semblables à ceux des Chinois, mais dont le diamètre est de quatre ou cinq pieds. On voit ici un de ces appareils (fig. 48). De plus petits instruments de la même espèce, dont la forme est celle d'une marmite avec son couvercle, se placent sur des cordes attachées à un châssis : on les frappe avec une baguette garnie de peau. On en voit ici la forme (fig. 49). Ces instruments sont appelés *kétout* ou *kampouk,* suivant leur volume, ou moyen, ou petit. Le *bouang,* ou *kromo,* composé d'une série de bassins de métal qui forment l'échelle tonale de la musique des Malais, est originaire de l'Inde, comme le *jun-lu* des Chinois. A cet instrument s'ajoutent les sons d'appareils composés de lames métalliques, appelés *gambang* (fig. 50), et de lames de bois sonore, dont le nom est *kamboung kayu* (fig. 51); enfin, l'ensemble se complète par le *gander,* formé de lames d'étain placées sur des bambous suspendus horizontalement. Les lames sont frappées avec des baguettes, mais ce sont les bambous, qui produisent les sons dont le timbre est voilé par l'effet mat de l'étain. Ces combinaisons sonores charment les Malais de la classe la plus élevée aussi bien que le peuple.

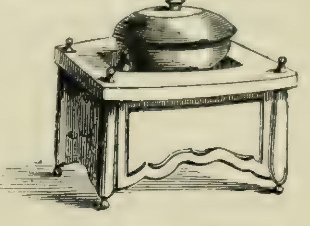
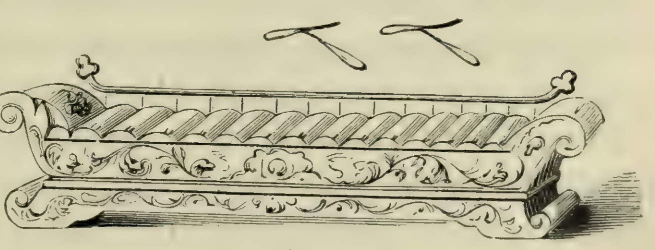

Fig. 49.


Fig. 50.


Fig. 51.

Ici, comme chez les Chinois, on trouve la glorification du son dans la matière et dans l'impression nerveuse. Des milliers d'années pourraient se succéder sans qu'il se produisît, par cet élément isolé, des modifications assez importantes pour qu'il en sortît une musique perfectible. La sonorité est un phénomène matériel, physique, un

fait qui, par lui-même, n'éveille aucune idée et ne provoque aucune affection sentimentale; or, l'art ne peut naître que de la synthèse du sentiment et de l'idée. La musique de la race jaune sera donc éternellement irrationnelle dans son système tonal, et bornée à des effets matériels de sonorité; à moins que cette race ne soit transformée par la conquête et que son goût ne se modifie par l'imitation de la musique des vainqueurs européens; ce qui n'est pas vraisemblable. Pendant leur longue habitation à la Chine, les missionnaires jésuites ont essayé, à diverses reprises, de faire goûter aux personnages de la cour impériale la musique italienne et française de leur époque; mais toujours sans succès. Postérieurement, l'ambassadeur anglais lord Macartney fut envoyé à Pékin avec une suite nombreuse dans laquelle figurait un corps de musique d'instruments à vent. Lorsque cet orchestre se fit entendre à la cour de l'empereur, une seule chose fixa l'attention des Chinois: ce fut la sonorité des clarinettes, des bassons et des cors, et des ordres furent donnés au chef des musiciens du palais, pour que des mesures exactes de ces instruments fussent appropriées au système tonal du pays.

§ VII.

On a cru reconnaître la race jaune dans les peuples qui habitaient le Mexique et le Pérou au moment de la découverte de ces vastes contrées par Fernand Cortez et Pizarre (1). La nuance olivâtre de leur peau n'a pas paru suffisante pour en faire une quatrième grande race humaine, et des motifs d'une haute importance ont démontré la nécessité de rattacher leur civilisation à l'ancien monde. Mais est-il vrai qu'on doive reconnaître dans les Aztèques du Mexique, ainsi que dans les Quichuas ou Chinchas du Pérou, un mélange du sang mongol et de celui du nègre, comme chez les Malais? La conformation physiologique des Mexicains et des Péruviens avait-elle des rapports avec la nature obèse des Chinois? La structure de leurs crânes était-elle analogue? Ces questions ont été controversées, et divers systèmes ont été proposés en ce qui les concerne: ce n'est pas ici le lieu

(1) M. de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, t. IV, liv. VI, ch. 7.

convenable pour en faire l'appréciation ; on peut consulter à ce sujet la note C de cette introduction. Disons néanmoins que la grande variété des types, parmi les anciennes populations de l'Amérique, dont plusieurs sont aujourd'hui réduites à des familles d'un petit nombre d'individus, et la multitude d'idiomes sans analogie qui leur appartiennent, doivent nous mettre en garde contre les systèmes de généralisation qui n'admettent qu'une origine commune pour tant de peuples divers, dont les différences n'auraient d'autre cause que des croisements multipliés entre eux. Dans les ouvrages de Prescott (1), de d'Orbigny (2) et de M. de Gobineau (3), deux éléments seulement, le sang jaune et le noir, sont admis pour la génération des anciens peuples de l'Amérique; Alexandre de Humboldt a cru reconnaître aussi le type mongol chez les Indiens du Mexique et du Pérou qu'il a visités (4); cependant il y a aussi de puissantes raisons pour y reconnaître l'influence très-ancienne de l'élément sémitique. Si j'insiste sur ce point, c'est que, comme on le verra tout à l'heure, l'échelle musicale de ces peuples américains ainsi que le caractère de leurs mélodies les rattachent d'une manière certaine à ce type asiatique.

Les Aztèques et les Quichuas trouvés dominants au Mexique et au Pérou par les Espagnols, au moment de la conquête, n'y avaient pas toujours régné. Les prédécesseurs des Aztèques avaient été les Toltèques, population intelligente et civilisée, et les Quichuas avaient succédé aux Aymaras, autre peuple très-avancé. Une troisième population appelée *Huencas,* et dont les Européens ont fait les *Incas*, était devenue dominante et régnait à Cuzco au moment de la conquête par les Espagnols. Ces familles existent encore : la tribu des Aymaras se retrouve dans les montagnes du Pérou occidental ; les Quichuas ou Chinchas vivent, divisés en plusieurs familles, sur les côtes du nord et dans la province des Yanyos; enfin, la race pure des Huencas existe dans la province de Juniu. Si l'on cherche la souche d'où sont sortis ces peuples, il y a lieu de croire qu'on la trouvera dans une population plus ancienne dont les monuments subsistent dans le bassin du

(1) *History of the conquest of Mexico,* t. II.

(2) A. d'Orbigny, l'*Homme américain,* t. I.

(3) *Loc. cit.*

(4) Cette opinion est contredite par le docteur Tschudi, qui a fait une étude approfondie de la structure des crânes de diverses tribus péruviennes, dans les *Archiv für Physiologie* de Müller, 1845, p. 98-109.

Mississipi, et particulièrement dans la vallée de l'Ohio et de ses affluents. Ces monuments, sur lesquels les recherches scientifiques de MM. Squier et Davis (1) ont appelé l'attention des archéologues, consistent en plusieurs centaines de tumulus qui ont servi, les uns de temples, d'autres de postes d'observation ou de défense, d'autres, enfin, de sépultures. On a reconnu, dans les crânes extraits de ces tombeaux, l'identité avec le type aztèque ou toltèque (2). L'étendue de quelques-uns de ces tumulus comprend, dans une seule enceinte, de 20 à 40 hectares, et le volume d'un de ces monticules a été évalué à 550,000 mètres, c'est-à-dire, plus du quart de la grande pyramide d'Égypte. « Le nombre extraordinaire de ces tumulus, dit « M. Lyell (3), est la preuve de la longueur de cette période, pendant « laquelle une population agricole et sédentaire fit de considérables « progrès dans la civilisation, au point de sentir le besoin de temples « de grandes dimensions pour l'exercice de son culte, et de fortifica- « tions étendues pour se défendre de ses ennemis. Ces tumulus sont « presque tous confinés dans les vallées fertiles ou plaines d'alluvion, « et quelques-uns au moins sont si anciens, que les rivières ont eu le « temps, depuis qu'ils sont construits, de venir entamer les terrasses « inférieures qui les supportent et de se retirer ensuite de nouveau « à plus d'un kilomètre, après avoir miné et détruit une partie des « ouvrages. Quand les premiers colons (européens) pénétrèrent dans « la vallée de l'Ohio, ils trouvèrent toute la région couverte d'une « forêt non interrompue et occupée par les chasseurs indiens à « peau rouge, qui la parcouraient sans y avoir de résidence fixe, et « sans se rattacher par aucun lien de tradition avec leurs prédéces- « seurs plus civilisés. Le seul renseignement positif que l'on ait en- « core obtenu, pour le calcul du temps minimum qui a pu s'écouler « depuis l'abandon de ces tumulus, nous vient de l'âge et de la na- « ture des arbres qu'on a trouvés poussant sur quelques-uns de ces « ouvrages de terre. Quand je visitai Marietta, en 1842, le docteur « Hildreth me mena à un de ces monticules et m'y montra l'endroit « où avait poussé un arbre dont le tronc, quand il fut coupé, étala « 800 cercles d'accroissement annuel. Mais feu le général Harrison,

(1) *Smithsonian contributions*, t. I, 1847.
(2) Ch. Lyell, *l'Ancienneté de l'homme prouvée par la géologie*, p. 41.
(3) *Loc. cit.*

« président des États-Unis en 1841, et versé dans la science fores-
« tière, a remarqué, dans un mémoire sur ce sujet, que plusieurs
« générations d'arbres doivent avoir vécu et péri, avant que les tumulus
« aient été recouverts de la variété d'espèces qui les couronnaient quand
« l'homme blanc les atteignit pour la première fois ; etc. » Il est hors de doute que des événements extraordinaires ont pu seuls obliger la population agricole et sédentaire qui a élevé ces tumulus à s'en éloigner, et tout porte à croire que ce fut alors qu'elle se rendit au Mexique par les vallées du Texas (1).

Il faut bien l'avouer, les études les plus minutieuses sur l'origine des populations primitives de l'Amérique méridionale n'ont pu les faire rattacher, d'une manière certaine, à aucune des grandes races de l'ancien monde. Aujourd'hui même, nonobstant les progrès considérables de l'ethnologie et des études historiques, l'incertitude persiste. Les plus récentes analyses physiologiques ont fait voir que, par la conformation de la tête, ces peuples semblent se rattacher à la race caucasienne (2); mais, d'autre part, la couleur de la peau et l'absence presque complète de la barbe ont paru les rapprocher des Mongols. Cependant l'état avancé de la civilisation dans ces contrées, et les rapports de cette civilisation avec celle de plusieurs grandes nations de l'Asie antique, semblent démontrer, à plusieurs savants estimables, la part qu'ont eue ces vieilles populations dans la génération de celles du Mexique et du Pérou, quelque difficulté qu'il y ait d'ailleurs d'expliquer de si longues excursions avec les faibles ressources de l'art de la navigation dans ces temps reculés (3). On verra tout à l'heure se produire, dans ce qui reste de l'ancienne musique des Mexicains et des Péruviens, un argument nouveau et qui paraît invincible, en faveur de cette origine sémitique. Une tradition américaine, fondée sur un monument historique (voyez la note C), établit qu'une colonie phénicienne aborda au Mexique en l'an 290 avant l'ère chrétienne. Que ce soit à cette époque, ou plus tôt, que la communication de ces navigateurs avec la race mexicaine primitive ait eu lieu,

---

(1) Voyez J.-C. Prichard, *Histoire naturelle de l'homme*, t. II, p. 97, sur la tradition, recueillie dans les annales mexicaines, de l'introduction des Toltèques au Mexique par le nord.

(2) *Antigüedades Peruanas por Marciano Eduardo de Rivero y J. D. de Tschudi;* Lima, 1841, et Vienne, 1851, p. 11.

(3) Cf. Tschudi, dans l'ouvrage cité de M. E. de Rivero, p. 22-34. — Prescott, ouvrage cité. — Morton, *Crania americana ;* Philadelphie, 1829, in-4°.

je crois à sa réalité, par les motifs qui viennent d'être indiqués. Il y a lieu de croire aussi que d'autres circonstances ont pu contribuer au perfectionnement social de cette race autochthone. M. Rafn, secrétaire de la Société des Antiquaires du Nord, a démontré d'une manière péremptoire, en s'appuyant de manuscrits scandinaves, que des navigateurs islandais ont découvert l'Amérique septentrionale dans le dixième siècle, et y ont fondé des établissements de commerce qui subsistèrent jusque dans le quatorzième siècle (1). A cette époque de la gloire poétique et littéraire des Islandais, les rapports de ces Scandinaves avec les Américains n'ont pas dû être sans résultats.

Lorsque en 1519 Cortez parvint au Mexique, les habitants de cette riche contrée pratiquaient l'architecture, la musique, la peinture, la sculpture et l'astronomie. Ils avaient une écriture hiéroglyphique, et une autre écriture cursive et phonétique, comme les Égyptiens. On trouvait dans leur empire des routes, des canaux, et de grandes villes telles que Tenochtitlan (aujourd'hui Mexico), Palenquè, Misla, Izalanca, dont plusieurs avaient plus de trois cent mille habitants. Leur empire s'étendait sur d'autres peuples de même origine, dont la civilisation était également avancée, et qui avaient aussi de grandes villes pour capitales. Enfin, l'art dramatique et l'éloquence étaient cultivés avec succès chez les Mexicains et les Péruviens (2). Les seules choses qui manquaient aux Mexicains, parce qu'ils n'en avaient pas éprouvé le besoin, étaient une marine et des instruments puissants de guerre et de destruction, dont les effets meurtriers assurèrent à une poignée d'aventuriers espagnols la possession de ces vastes territoires et des richesses accumulées dans leur sein. La fureur de destruction de ces bandits, et la persévérance avec laquelle le clergé espagnol a fait disparaître les monuments de l'ancienne civilisation mexicaine, n'ont pu les anéantir si bien qu'il n'en reste des débris, objets d'étonnement et d'admiration pour les Européens qui visitent les ruines majestueuses de Palenquè, ensevelies au fond des sombres forêts du Yucatan, ainsi que les ruines de la vallée d'Oaxaca.

Non moins remarquables par leur aptitude pour les sciences et les arts, les Péruviens étaient parvenus à une civilisation avancée à l'époque

---

(1) *Antiquitates americanæ;* Copenhague, 1837, in-8°.

(2) M. Ed. de Rivero, ouvrage cité, p. 135.

de l'invasion de leur pays par les Espagnols, sous la conduite de Pizarre (1525). Leur architecture civile et militaire, la beauté de leurs temples, la magnificence des routes, parmi lesquelles il y en avait d'une immense étendue dans les Andes; les canaux d'irrigation, les ponts suspendus, que la civilisation européenne n'a imaginés que trois siècles plus tard, la beauté des meubles, des étoffes, la richesse des vêtements, le goût des ornements de tout genre, les instruments de musique, enfin, les institutions politiques et religieuses, témoignent du haut degré d'avancement social de cette nation. Sa langue, douce, riche, harmonieuse, avait favorisé son génie poétique, qui se manifestait par des chants dont on a conservé des fragments remarquables par leur originalité.

Des découvertes récentes fournissent les moyens nécessaires pour étudier les constitutions tonales de ces peuples intéressants; elles sont venues confirmer les conjectures de quelques historiens concernant leur origine orientale; car des analogies saisissantes existent entre la musique des habitants du Mexique et du Pérou et le système musical de certains peuples de l'Asie, particulièrement de la race sémitique. Comme dans le système tonal des Arabes, on trouve, chez les Quichuas du Pérou, des formes mélodiques dans lesquelles certaines notes sont supprimées, d'autres altérées pour un but d'expression, et des ornements multipliés accompagnent la mélodie. La découverte de Palenquè, cette ville mystérieuse cachée au fond des forêts, a fourni des ressources pour connaître avec certitude le système de cette musique. L'illustre Alexandre de Humboldt avait apporté du Mexique une flûte de Pan à huit tuyaux en roseau, qu'il envoya, avec sa description, à M. Stewart-Traill, médecin anglais. Postérieurement, le général français Paroissien, ayant visité les ruines de Palenquè, y fit faire quelques fouilles. A l'ouverture d'une tombe, il trouva, sur la poitrine du cadavre qu'elle contenait, une flûte semblable en pierre, laquelle produisait des sons identiques à ceux de l'instrument de M. de Humboldt; ce qui démontre que la musique actuelle des Indiens du Mexique et du Pérou a la même échelle de sons que celle de leurs ancêtres avant la conquête. La figure de l'instrument de M. de Humboldt, avec l'analyse de sa construction et ses proportions, a été publiée par M. Minutoli, dans sa *Description d'une ancienne ville de Guatemala* (1).

(1) Berlin, 1832, p. 53, et pl. XII, fig. 1.

M. de Rivero a également donné la figure de la flûte de pierre (1), avec sa description et son échelle de sons (2). Voici la forme de cet instrument singulier, dont le nom indien est *huara-puara* :

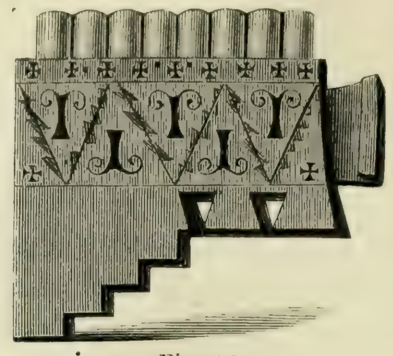
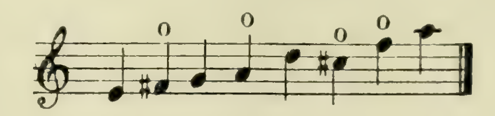


Fig. 52.

Ainsi que tous les instruments du même genre, celui-ci produit des sons lorsqu'on souffle dans les tuyaux sur le bord de leur orifice supérieur. Les sons produits par les huit tuyaux répondent à ces notes :



Les tuyaux 2, 4, 6, 7 ont de petits trous latéraux qui, étant ouverts, donnent les notes



Lorsque ces trous sont bouchés par les doigts, les intonations baissent d'un demi-ton, et ces mêmes tuyaux produisent les notes

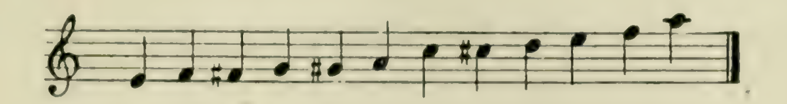


Les tuyaux dépourvus de trous font entendre les notes invariables



(1) Ouvrage cité, pl. XXXII.
(2) *Ibid.*, texte, p. 139-140.

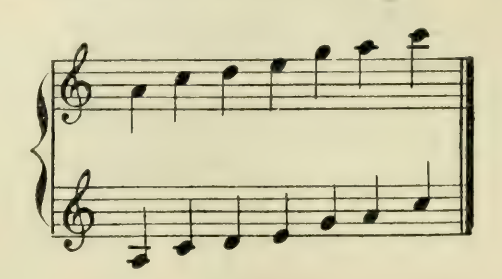
Il résulte de cette combinaison que l'échelle tonale et complète des sons que peut produire la *huara-puara* est celle-ci :



D'autres sons, étrangers à l'échelle chromatique, peuvent être produits par cette flûte, car, en fermant à moitié les trous des notes *fa* dièse et *la, ut* dièse et *fa*, on obtient des intonations intermédiaires de *fa* dièse et *fa, la* et *sol* dièse, *ut* dièse et *ut, fa* et *mi*. Ces intonations sont analogues à celles du système tonal des Arabes, lequel est composé de dix-sept intervalles, au lieu de douze demi-tons, dans l'étendue de l'octave. Les Indiens actuels du Mexique et du Pérou font usage de ces intonations intermédiaires comme d'un traînement de voix, en faisant glisser les doigts sur les trous, au lieu de fermer ceux-ci par le mouvement vertical des doigts. Il en résulte des accents mélancoliques souvent employés par ces peuples dans l'exécution de leurs anciens chants.

Le musée de Mexico renferme une collection d'anciens instruments recueillis dans les ruines de Palenquè, et dont la plupart sont encore en usage dans la population indigène. On y remarque la *egueppa*, petite trompette aiguë; le *cuyvi*, fifre qui ne produit que cinq sons; la flûte à quatre trous, appelée *piacoulla;* la *huayllaca*, grande flûte à bec de roseau à six trous, et la *chhayna*, autre grande flûte, en roseau d'espèce particulière, percée de cinq trous et d'une ouverture longitudinale sur le côté. Les sons graves, mélancoliques et lugubres de cet instrument inspirent une tristesse profonde, qui va jusqu'à faire répandre des larmes aux Indiens lorsqu'il fait entendre des chants dont l'antiquité remonte à l'âge des caciques. L'Indien qui joue ces vieilles mélodies sur la *chhayna* augmente la tristesse de ses accents par le traînement des sons qu'il obtient en glissant un doigt sur l'ouverture longitudinale placée en dehors de la ligne des trous. La *chhayna* est l'instrument appelé *quena* par les Péruviens. Sa longueur et son diapason sont variables, comme dans tous les autres instruments à vent; sa plus grande dimension est celle de la flûte traversière de l'Europe, avec la patte en *ut*, car elle descend en effet à l'*ut* grave de cet instrument. Une syrinx en pierre, à double rang de sept tuyaux, trouvée dans une tombe du Pérou, et qui appartient aux temps anté-

rieurs à la conquête, semble fournir un argument en faveur de l'opinion qui fait descendre les Mexicains et les Péruviens de la race jaune, par une échelle dont les demi-tons sont absents. Les deux rangs de tuyaux sont à l'octave l'un de l'autre, et chacune de ces suites donne pour résultat l'ensemble suivant :



Mais il faut remarquer d'abord que cette échelle appartient à un mode mineur, inconnu chez les Chinois, les Mongols et les Malais. De plus la tonalité de cette double syrinx est entièrement opposée à celle de la syrinx de Palenquè, ainsi qu'au caractère des chants traditionnels des Péruviens. On ne peut donc considérer l'instrument que comme représentant une tonalité particulière dont l'usage est inconnu. Cet instrument, désigné sous le nom de *huara-puara*, est au Muséum britannique. Au surplus, ne l'ayant pas vu moi-même, j'ignore s'il n'y a pas, comme dans la syrinx mexicaine, des trous latéraux aux tuyaux 2, 5, 7, pour former les demi-tons.

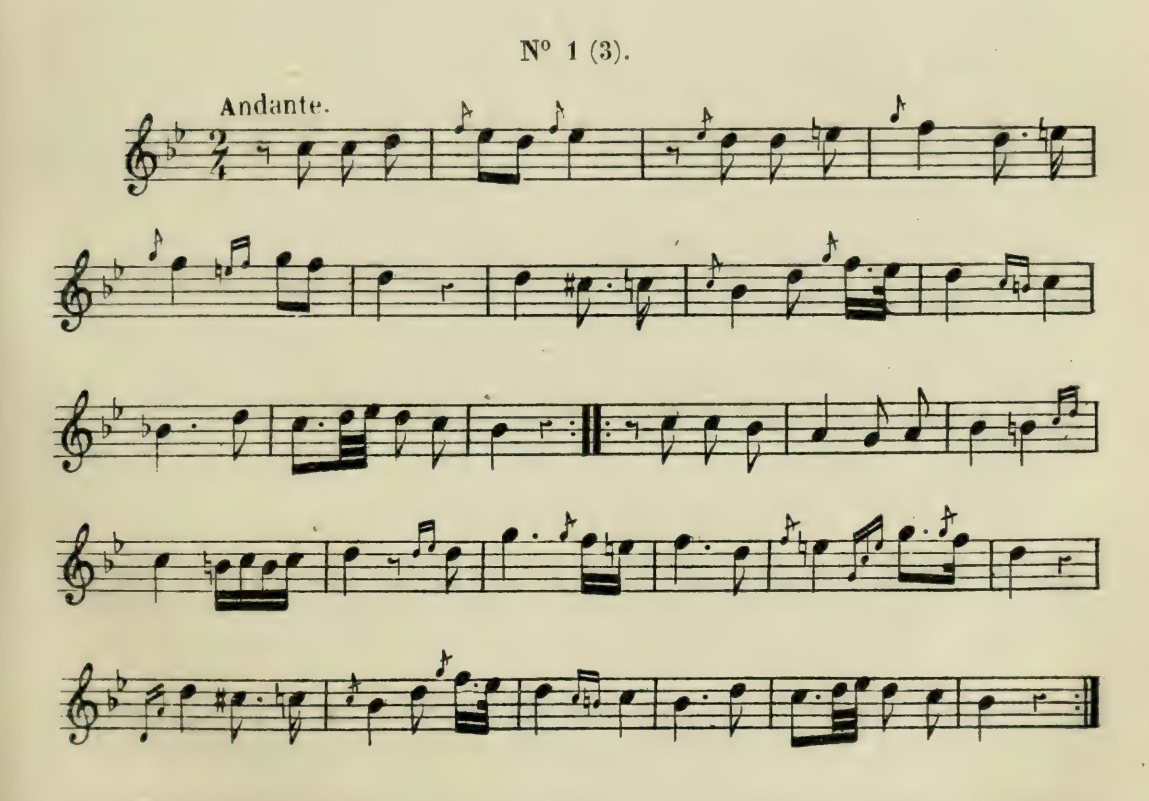
Le seul instrument à cordes des anciens Mexicains et Péruviens est une sorte de guitare montée quelquefois de six cordes, mais plus souvent de cinq : on l'appelle *tinya*. Quelques instruments de percussion se trouvent aussi dans les musées de Mexico et de Lima : ils consistent en crotales appelées *chhilchiles*, en grandes castagnettes, dont le nom est *chanrares*, et dans le *huancar*, ou tambour. On voit qu'il n'y a rien ici du luxe d'instruments métalliques de percussion, dont le bruit assourdissant est le caractère distinctif de la musique des peuples de race jaune pure ou métisse. Cette observation, qui est de grande importance au point de vue de l'origine des peuples de l'Amérique méridionale, constate un fait qui pourrait suffire pour démontrer qu'ils n'ont aucun rapport avec les peuples mongoliques.

Le Mexique et le Pérou avaient autrefois des instruments sonores qui n'étaient pas destinés à prendre place dans la musique proprement dite : ils paraissent avoir été imaginés comme des appeaux,

pour la chasse de certains oiseaux dont ils imitent les formes et le ramage (1).

Toutes les compositions en vers, à l'exception des drames, dit M. de Rivero (2), étaient destinées au chant chez les Péruviens. Un nombre considérable de ces anciennes poésies chantées s'est conservé par la tradition avec les mélodies, depuis plus de trois siècles. Parmi ces chants, ceux qui ont pour objet les malheurs de la patrie, depuis la conquête par les Espagnols, sont d'une mélancolie profonde. Aujourd'hui même encore, l'Indien qui les exécute sur la flûte et ses auditeurs ne peuvent résister à leur émotion et fondent en larmes. En voici quelques-uns choisis comme caractéristiques, au double point de vue de la tonalité et du sentiment poétique. Le nom générique de ces chants est *haravi;* mais chacun d'eux a son titre particulier.

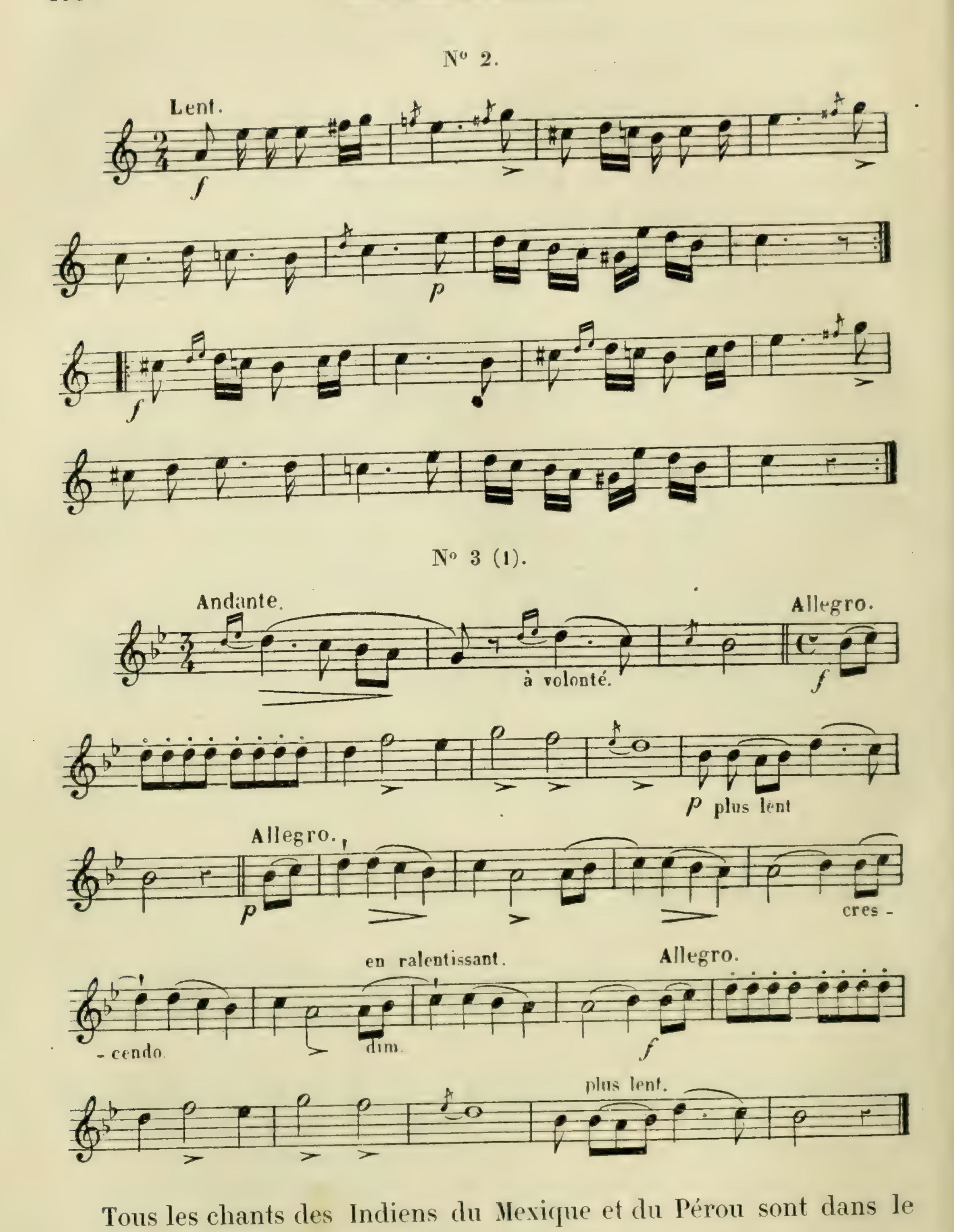
N° 1 (3).



(1) *Relation des trois expéditions du colonel Dupaix,* etc., publiée par Alex. Lenoir; Paris, 1844, 2 vol. in-fol.

(2) Ouvrage cité, p. 135.
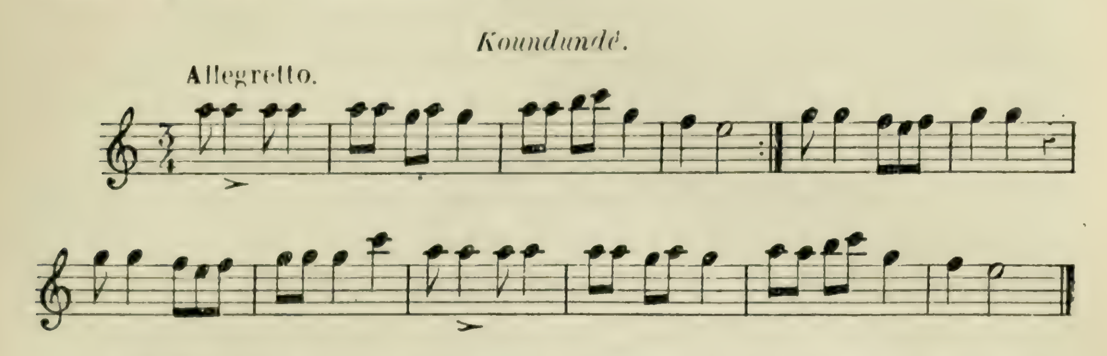
(3) Voyez sur les mélodies 1, 2, 3, le livre de M. de Rivero, texte, p. 135-138. J'ai supprimé les harmonies de piano et les ritournelles par lesquelles les arrangeurs gâtent toujours les mélodies originales des peuples primitifs.



Tous les chants des Indiens du Mexique et du Pérou sont dans le

(1) Ce chant est tiré du recueil publié par M. C. E. Sœdling, professeur de musique suédois, qui a fait un séjour de cinq ans au Pérou. Son recueil a pour titre : *Indianska Sænger*, Stockholm (sans date), gr. in-4°.

mode mineur; mais quelques-uns de leurs airs de danse sont dans le mode majeur : tel est celui-ci (1).



Si les rapports des langues sont des indices par lesquels on peut établir la filiation des peuples, les rapports de constitutions tonales, de caractères mélodiques, rhythmiques, et les penchants pour certaines sonorités ne sont pas moins significatifs : la présente Histoire de la musique fournira des preuves de cette vérité, dont l'évidence est irrésistible. Par l'application de la loi de ces rapports, on arrive à la conviction que les populations primitives du Mexique et du Pérou, d'une part, n'étaient point issues de croisements des races jaune et noire; de l'autre, qu'elles se rattachent à la race sémitique. Laissant à part les plus récentes observations physiologiques, qui établissent des différences essentielles entre la conformation de la tête des habitants de l'Amérique méridionale et de celle des Mongols; écartant aussi l'argument de la complète séparation des langues monosyllabiques des peuples jaunes et des idiomes si riches, si harmonieux des Indiens du Mexique et du Pérou (2), et bornant, pour la question de l'origine de ceux-ci, les moyens de solution aux seuls arguments tirés des éléments musicaux, [nous sommes autorisés à dire : Non, il n'y a pas de rapports entre deux races dont l'une, ayant connaissance de l'existence et de la nature du demi-ton, comme une nécessité de la construction de l'échelle des sons, l'a néanmoins banni de sa musique parce que la nature sèche de son organisation morale, son

(1) Cet air de danse est tiré d'un second recueil publié par M. Sœdling, sous le titre : *Indianska Dans-Melodier*, Stockholm (sans date), gr. in-4°.

(2) Une seule race barbare, celle des Othomis, qui habitaient les pays situés près du lac de Tezcuco, avant l'arrivée de l'ancienne race mexicaine, parlait une langue monosyllabique. Cette langue était analogue au chinois. Cf. Du Ponceau, *Mémoire sur le système grammatical des langues de quelques nations indiennes de l'Amérique du Nord;* Paris, 1838, in-8°; ouvrage important sur cette matière.

égoïsme et son âme dépourvue d'affection, se sont trouvés en opposition avec une relation de sons expressive et sentimentale, tandis que l'autre race a fait de ce même demi-ton un élément nécessaire de chant, en use avec profusion, et même en rétrécit les rapports, parce que le caractère attractif des sons qui forment cet intervalle correspond à ses affections et l'émeut. A cet argument, ajoutons celui-ci : il ne peut y avoir d'analogie entre deux races dont une trouve ses plus vives jouissances musicales dans l'impression matérielle du son, du timbre et du bruit, abstraction faite de toute pensée mélodique, et s'est attachée à multiplier les appareils de puissante sonorité par lesquels elle se procure de telles sensations; et l'autre qui, au contraire, absolument dépourvue d'agents sonores de cette nature, a pris, pour interprètes de son imagination mélodique, des instruments à sonorité douce et sympathique.

Que si nous nous plaçons à l'autre point de vue de la question, à savoir que les Olmécas, les Toltèques, les Aztèques, les Aymaras, les Quichuas et les Huencas, du Mexique et du Pérou, sont de même race que les Sémites, nous passerons des arguments de la négation à ceux de l'affirmation, et nous baserons notre opinion : 1° sur les rapports intimes des tonalités de la musique populaire de l'Arabie et de la Mésopotamie avec celles du chant de ces peuples de l'Amérique; 2° sur l'analogie de caractère des mélodies chez les vieux Sémites et chez les Indiens occidentaux; 3° et enfin, sur l'identité des ornements vocaux dont les uns et les autres les entourent. Les convictions que donnent les études de ce genre conduisent à dire, avec autant de certitude qu'il est permis d'en avoir en ce qui concerne les mystères de l'histoire : *Oui, les Indiens du Mexique et du Pérou sont des Sémites.*

§ VIII.

Ce qui précède a fait voir les tribus sauvages renfermant leurs chants informes dans l'usage de trois, quatre ou cinq sons, au-delà desquels leur instinct ne se hasarde pas. Le nègre, abandonné à lui-même et livré à ses propres forces, dans l'intérieur de l'Afrique, ne se montre pas supérieur en imagination musicale, dans ses monotones mélodies.

Borné à cinq sons diatoniques, le chant runique des Finlandais a

été reconnu comme digne d'intérêt, parce que le sentiment et l'imagination du poëte runique varient les formes de ce petit nombre de sons autant que le permettent les limites du possible; mais on comprend que de ce domaine étroit ne peut sortir la musique élevée à la dignité d'art. Remarquons aussi que, sous ces aspects divers, la musique ne se présente à nous que comme un produit de l'instinct, soit dans le chant spontané, soit dans de timides essais de la sonorité d'instruments élémentaires : aucune conception systématique de classification des sons, dans un ordre quelconque, n'existe chez les peuples peu ou point civilisés.

Douée d'une capacité plus étendue, plus avancée dans la science sociale, et dominée par l'esprit d'ordre qui se manifeste dans toutes ses créations, la race jaune, éclairée par l'expérience et dirigée par des idées logiques, parvint par degrés à la formation d'un système musical qui semblait la destiner à réaliser une théorie complète de la science des sons, ainsi que l'art dans ses véritables conditions; car elle avait constaté, antérieurement à l'ère chrétienne, la nécessité d'une échelle tonale moyenne et régulière de douze demi-tons dans l'étendue de l'octave, et déterminé les proportions des instruments destinés à fournir la démonstration expérimentale de cette classification des sons musicaux. Cependant, par une incroyable inconséquence dans l'application, cette même race, si précoce dans la conception du seul système qui puisse coïncider avec la perfection de l'art, n'y vit plus qu'une combinaison spéculative au moment de la production de la musique en acte, et, bannissant de la sienne la relation de demi-ton, la renferma dans cinq sons placés à la distance d'un ton l'un de l'autre, et séparés par deux tierces mineures, dans l'intervalle de chaque octave : par cela même, elle se condamna à l'impossibilité de créer un art perfectible. Une anomalie si singulière ne peut trouver d'explication que dans l'absence de sensibilité affective qui résulte de l'organisation psychologique des peuples de la race jaune; car les demi-tons qui, seuls, ont des tendances attractives, sont aussi les seuls accents d'expression pour les mouvements de l'âme. Avec les cinq notes des Finlandais, où se trouve le demi-ton attractif, on est saisi du sentiment tonal, mais on n'a pas la forme de l'art; avec l'opposition de la théorie et de la pratique, chez les Chinois, on a le système rationnel de la classification des sons, mais on ne trouve dans cette opposition qu'un art incomplet, voué pour jamais à l'imperfection.

Deux des trois grandes races dans lesquelles sont comprises toutes les populations qui couvrent la terre, c'est-à-dire les races noire et jaune, ont, comme on le voit, démontré leur incapacité de parvenir à la formation de la musique comme art véritable et complet. Cette mission était réservée à la race blanche; mais, avant de l'accomplir, il fallut opérer des transformations de systèmes pendant quelques milliers d'années. L'histoire véritable de la musique ne commence qu'avec l'histoire générale de cette race privilégiée, qui ne connut jamais l'état sauvage, et qui, dès son apparition sur la scène du monde, se montra relativement avancée, cultivée, et d'une supériorité si grande à l'égard des autres races, qu'aucune comparaison entre elles ne peut être faite. Seule, elle a été douée de la faculté de se modifier incessamment et de se présenter dans l'histoire sous mille aspects divers. Contrairement aux autres races, dont l'une, livrée à elle-même, reste dans un état permanent d'enfance sociale, et dont l'autre ne parvient qu'à un certain degré de civilisation qu'elle ne dépasse pas, la race blanche développe, dans la suite des temps, toutes les conséquences de son organisation morale. Aux connaissances acquises, elle ajoute perpétuellement des connaissances nouvelles; elle a le sentiment du beau, du grand, et c'est à elle qu'appartient la création de l'art pur et de la science progressive. Si son état imparfait de créature peut l'égarer jusqu'à l'erreur la plus monstrueuse, jusqu'aux crimes les plus atroces, elle peut se relever aussi par le pressentiment de la loi du devoir. Enfin, si son imagination poétique lui a fait inventer des mythologies et l'a jetée dans le polythéisme, elle seule aussi s'est élevée jusqu'à la connaissance d'un seul Dieu, créateur de toutes choses.

Reléguée originairement sous de rudes climats et inconnue aux deux autres races, la race blanche n'entra en communication avec elles que lorsqu'elle se trouva trop pressée par le développement de sa masse. L'époque de sa première migration est ignorée, mais son antiquité doit être excessive, car tout porte à croire que c'est à elle qu'il faut rapporter l'origine des Sémites et des Égyptiens (1). Cette migration dut se diriger par l'ouest vers les rives du Tigre et de l'Euphrate. L'une de ses branches arriva par la Syrie vers l'isthme de Suez et entra en Égypte, où elle dut combattre les *Chamites*, habitants pri-

(1) Voyez le troisième chapitre du premier livre de cette histoire.

mitifs du pays (1), les vaincre et s'unir à eux. Que ce mouvement, dont il ne reste aucun souvenir, ait été le plus ancien de la race blanche, et l'un des plus considérables, cela est de nécessité absolue pour expliquer la civilisation avancée des Égyptiens dans une antiquité qu'on serait tenté de croire fabuleuse, si les monuments qu'on en découvre tous les jours, ainsi que les légendes hiéroglyphiques des rois tirées de la nécropole de Memphis, et le canon hiératique du musée de Turin, n'en attestaient la réalité. D'autre part, cette grande antiquité de la première migration de la race blanche est également nécessaire pour le développement original des peuples sémitiques qui en proviennent, et qui se caractérisa pendant la longue nuit des temps antéhistoriques. Dans cet immense intervalle, cette race s'étendit dans les contrées qui, plus tard, ont été appelées Syrie, Phénicie, Arabie, Palestine et Mésopotamie.

Si, prenant dans un sens étroit les paroles de la Bible (2), on considérait les Syriens, les Hébreux, les Phéniciens et les diverses tribus arabes comme une race distincte des autres populations blanches que nous montre l'antiquité, ce serait ajouter de nouvelles difficultés à la science ethnographique, déjà si compliquée. Les chapitres X et XI de la Genèse sont de simples généalogies que ne contrarie pas l'origine présentée ci-dessus pour les peuples sémitiques, dans le but d'établir l'unité absolue de la race blanche de la manière la plus simple et la plus probable (3). Elle peut soulever, sans doute, de sérieuses objections, car toutes les questions d'origine de peuples appartenant aux temps antéhistoriques sont environnées d'obscurité. On opposera d'abord la nature même de cette race sémitique, si différente de tous les autres peuples blancs de l'antiquité par son monothéisme, par la simplicité de sa vie, par ses tendances au gouvernement patriarcal; par l'originalité absolue du système de ses dialectes; par la conception de la tonalité de sa musique et de la nature de ses chants, si dissemblables des autres; enfin, par l'indifférence absolue, chez chaque in-

---

(1) *Cham* est le nom originaire de l'Égypte.

(2) Genèse, X.

(3) Il est à remarquer d'ailleurs que les historiens arabes, parlant des races primitives de leur nation, qu'ils nomment races *éteintes*, disent que leur origine est incertaine, tandis que, pour les races subsistantes, leurs généalogies ne s'éloignent pas sensiblement de celles de la Genèse (Caussin de Perceval, *Essai sur l'histoire des Arabes avant l'islamisme*, etc., liv. I, p. 6).

dividu de cette race, pour les notions de droit, de devoir et de justice, en ce qui ne concerne pas sa personne (1).

Les objections de cette nature ont déjà été formulées en ces termes : « Sans rien préjuger sur la question de l'unité primitive des « langues sémitiques et des langues ariennes, il faut dire, ce me « semble, que, dans l'état actuel de la science, les langues sémitiques « doivent être envisagées comme correspondant à une division du « genre humain; en effet, le caractère des peuples qui les ont parlées « est marqué dans l'histoire par des traits aussi originaux que les « langues qui ont servi de formule et de limite à leur pensée (2). » Plus loin, le même écrivain ajoute : « Ce serait pousser outre mesure « le panthéisme en histoire que de mettre toutes les races sur le pied « d'égalité, et, sous prétexte que la nature humaine est toujours « belle (?), de chercher dans ses diverses combinaisons la même plé- « nitude et la même richesse. Je suis donc le premier à reconnaître « que la race sémitique, comparée à la race indo-européenne, repré- « sente réellement une combinaison inférieure de la nature humaine. « Elle n'a ni cette hauteur de spiritualisme que l'Inde et la Germanie « seules ont connue, ni le sentiment de la mesure et de la parfaite « beauté que la Grèce a légué aux nations néo-latines, ni cette sen- « sibilité délicate et profonde qui est le trait dominant des nations « celtiques. La conscience sémitique est claire, mais peu étendue; « elle comprend merveilleusement l'unité; elle ne peut atteindre à la « multiplicité. »

Sans essayer de contester la justesse des vues de l'auteur de ces passages, il me semble qu'une observation importante est à faire sur l'immense distance qui sépare le temps des premières invasions de la race blanche dans l'Asie centrale, dont il a été parlé tout à l'heure, et celui de la grande migration arienne dont on aperçoit la marche environ 2000 ans plus tard, et qui s'échelonne à diverses époques, en sortant de la Bactriane, de l'Arie, d'où la race prend son nom, de la Perse et de l'Inde. A l'époque des premières invasions de la race blanche dans la Mésopotamie et dans l'Arménie, elle était à l'aurore du développement de ses facultés intellectuelles : que de transformations

---

(1) Cf. *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques*, par M. Renan (ouvrage couronné par l'Institut; 3[e] édition, Paris, 1863), liv. I, chap. I.

(2) Même ouvrage, p. 2.

et de directions différentes de l'esprit ont pu s'opérer dans ce long espace de temps, suivant les circonstances et les lieux, chez une race éminemment intelligente et hardie dans ses conceptions! Car c'est là précisément un des caractères les plus distinctifs de la race blanche, à savoir, de se modifier de telle sorte, suivant les temps et les lieux, que ses divers rameaux n'ont entre eux d'autre signe de ressemblance que cette même faculté de se transformer et de progresser dans un ordre d'idées ou dans un autre. La constitution physiologique est même si diversifiée chez ses descendants répandus sur toute la terre, que l'évidence historique et linguistique peut seule leur faire attribuer la même origine.

Si j'insiste sur ce sujet, c'est que j'aurai à démontrer les rapports intimes de la musique des Phéniciens, des Hébreux et des Arabes avec celle des Égyptiens, des Chaldéens et des Assyriens. Toutefois il n'appartient pas à l'objet de mon livre de pousser plus loin la discussion des questions que soulève l'origine commune attribuée aux peuples de la Babylonie, de l'Assyrie, et aux Sémites. Je dirai seulement que les différences notables qui se font remarquer entre les habitants de Ninive, de Babylone et les Sémites, résultent de ce que, chez les premiers, la race blanche s'est modifiée par le mélange du sang mélanien et couschite, tandis que le sang est resté pur chez les Sémites.

Quoi qu'il en soit de ces questions obscures, sur lesquelles des découvertes fortuites et les études persévérantes des hommes compétents viendront peut-être porter un jour la lumière, il est un point historique hors de toute incertitude, à savoir, qu'avant l'époque des grandes migrations de la race arienne dans l'Asie centrale, nous nous trouvons d'un côté en présence des grandes civilisations égyptienne, babylonienne et assyrienne, et de l'autre vis-à-vis de populations pastorales, dont la vie simple contraste avec l'agitation et le bruit de leurs voisins. Ce n'est pas à dire pourtant que ces populations fussent devenues absolument étrangères les unes aux autres. Le même savant qui s'est appuyé sur les autorités les plus favorables à ses vues concernant leur séparation originaire, avoue néanmoins que les langues populaires de Babylone et de Ninive étaient sémitiques (1). Si

(1) M. Ernest Renan, livre cité, liv. I, chap. II, p. 65.

d'autres idiomes s'y mêlaient, surtout à Babylone, et si la longue liste de ses rois se compose de noms bizarres (1) que rien ne rapproche du dialecte araméen, la cause en est sans doute dans des invasions de races étrangères qui précédèrent les temps historiques et dont il n'est pas resté d'autres traces. D'ailleurs, le patriarche Abraham, fils de Tharé, considéré comme le père des Hébreux, était né à Ur, ville chaldéenne (2) : il s'en éloigna avec sa femme Sara, son neveu Loth, ses serviteurs et ses troupeaux, pour aller s'établir à Haran, autre ville de la Mésopotamie, environ 2,510 ans avant J.-C. (3). Plus tard (2218), les Arabes nomades franchirent l'Euphrate, firent irruption dans la Babylonie, s'y établirent, la divisèrent en petits États, et des rois de leur race régnèrent à Babylone, jusqu'à ce que Bélus, roi d'Assyrie, les eût vaincus et rejetés au-delà de l'Euphrate, l'an 1993 avant J.-C. La durée de leur domination dans la Babylonie avait donc été de cent quatre-vingt-cinq ans.

De ces deux puissants empires, celui de Babylonie, fondé par Nemrod (4) vers 2640 avant l'ère chrétienne, et celui d'Assyrie, qui tire son nom d'Assur, fils de Sem (5) et fondateur de Ninive, à la même époque où Nemrod bâtissait Babylone, de ces empires et des magnificences de leurs immenses capitales, tout avait disparu dans la suite des temps et par l'effet de guerres multipliées et de dévastations prodigieuses; il n'en restait rien de visible, et plus de vingt siècles s'étaient écoulés, sans qu'on en eût retrouvé les débris, lorsque en 1843 M. Botta, consul de France à Moussoul, découvrit, après de longs travaux poursuivis avec persévérance, les restes d'un palais de Ninive, au village de Khorsabad, à quelques lieues des rives du Tigre. Le grand caractère des proportions de ce monument et des sculptures qui le décoraient fut une révélation du plus haut intérêt pour le monde intelligent. On eut alors une preuve convaincante que les écrivains de l'antiquité n'ont pas exagéré l'état avancé de cette civilisation asiatique, dont les idées

---

(1) *Eusebii Cæsar. Chronic. canonum, edit. Ant. Maji et Joh. Zohrabi, Mediolani*, 1818, lib. II, fol. 245.

(2) Genèse, XI, 27, 28.

(3) Je me conforme, pour cette date, à la *Chronologie des rois d'Égypte* de M. Lesueur, ouvrage couronné par l'Institut : le voyage d'Abraham en Égypte y est placé à l'année 2499 avant J.-C., sous le règne de *Rhamesse-Meno*.

(4) Fils de Chus, *qui commença à être puissant sur la terre*, dit l'Écriture (Genèse, X, 8). C'est à Chus ou Cousch qu'il faut rapporter l'origine des Couschites.

(5) Genèse, X, 22.

religieuses, les mœurs, les arts plastiques et l'écriture monumentale venaient tout à coup se mettre en évidence. Quelques années plus tard, de précieuses découvertes dues aux recherches de M. Layard en Assyrie, notamment au village de Nemrod, à cinquante kilomètres de l'enceinte de Ninive (1), dans un immense édifice enfoui sous le sol, sont venues compléter l'œuvre de résurrection, commencée par M. Botta, de l'antique civilisation assyrienne. Parmi ces monuments se trouvent des figures d'instruments, interprètes de la musique des populations de cette contrée, et de concerts complets qui permettent, après tant de siècles de silence, de ressaisir le caractère de cette musique, et d'en faire voir les analogies chez tous les peuples de l'Asie centrale, dont l'origine remonte aux premières migrations de la race blanche scythique. M. Hoefer a présenté une hypothèse (2) d'après laquelle les ruines découvertes à Khorsabad et à Nemrod, au lieu de remonter à l'empire d'Assyrie et à l'antique ville de Ninive, appartiendraient à un royaume ou parthe ou mède, postérieur à la destruction de Ninive, mais dont il ne détermine pas l'époque. La langue cachée sous les caractères cunéiformes serait le pehlvi. Cette thèse, soutenue avec une grande habileté et une brillante érudition, n'a pas eu de succès près des savants, et M. Eichhoff, professeur à la Faculté des lettres de Lyon, en a fait une solide réfutation (3).

Un des arguments récemment produits (4) contre l'identité originelle de ces nations est tiré du système d'écriture cunéiforme employé dans les inscriptions des édifices de Khorsabad et de Nemrod, système différent et beaucoup plus compliqué que ceux des inscriptions persépolitaines et médiques dont les mystères ont été dissipés avec une sagacité si merveilleuse par les travaux d'Eugène Burnouf en France, de MM. Chr. Lassen et Westergaard en Allemagne (5), et de M. le major

(1) Les recherches des explorateurs n'ont pu être tentées dans le monticule sur lequel est élevé le village de *Niniouah*, dernier reste de la ville célèbre dont il conserve le nom, et situé dans son enceinte, parce que le nombre et l'importance des maisons qui couvrent ce monticule ne permettaient pas d'y faire des travaux. D'ailleurs les préjugés religieux des habitants se seraient opposés à toute entreprise de ce genre, car la mosquée de Nabi-Iounes, située dans ce lieu, renferme, comme son nom l'indique, le tombeau du prophète Jonas; c'est un lieu sacré aux yeux des musulmans.

(2) *Chaldée, Assyrie, Médie, Babylonie, Mésopotamie, Phénicie, Palmyrène*, etc.; Paris, 1852 (volume de l'*Univers pittoresque*).

(3) *Études sur Ninive et Persépolis* (supplément), Lyon, 1852, p. 11.

(4) M. Ernest Renan, ouvrage cité, p. 73.

(5) *Ueber die Keilinschriften der ersten und zweiten Gattung*; Bonn, 1845, in-8°.

Rawlinson en Angleterre. Un signe final, placé après chaque mot dans les inscriptions persépolitaines, notamment dans la longue inscription du tombeau de Darius, a été d'un puissant secours pour le déchiffrement, et l'on a pu, par une étude patiente et des efforts réitérés, refaire l'alphabet de cette écriture bizarre, composée de signes en forme de coins diversement combinés et renfermant quarante lettres. Puis, à l'aide des affinités de l'ancien parsi avec le zend et le sanscrit, on a pu également reconstruire la langue et la traduire. Les inscriptions assyriennes ont présenté un troisième système plus compliqué, qui a exercé pendant plusieurs années la patience et la sagacité des savants les plus habiles, dont les efforts s'y sont épuisés sans amener de résultats complétement satisfaisants. La méthode si logique d'Ernest Burnouf et son immense érudition y ont échoué, et M. Lassen, si heureusement inspiré lorsqu'il reconnut dans les caractères cunéiformes placés au-dessus de la statue du monument de Murghab, en Perse, une inscription trilingue, persane, médique et assyrienne, dont les deux premières lignes contiennent ces mots : *Adam Kurus khsâyathiya Hakhâmanisiya* (Je suis Cyrus, roi achéménide), M. Lassen, dis-je, renonça aussi à la continuation de ses travaux pour l'explication des inscriptions assyriennes.

M. Renan n'admet pas que des Sémites, en possession d'un alphabet de vingt-deux lettres, suffisant, dans leurs formes diverses, pour les langues syriaque, phénicienne, hébraïque et arabe, y aient renoncé pour les écrire dans un caractère aussi imparfait et aussi compliqué que celui des inscriptions cunéiformes (1). A cette objection, il semble qu'on peut répondre qu'il y eut vraisemblablement dans l'Assyrie une écriture cursive et une autre monumentale, comme en Égypte. L'argument, d'ailleurs, renverse la question d'antériorité des deux systèmes. En effet, laissant à part les quatre-vingt-six règnes fabuleux de la chronologie de Bérose, dont l'ensemble remplit la période extravagante de *trente-quatre mille quatre-vingts ans*, la fondation du premier empire de Chaldée appartient à une antiquité très-reculée, puisqu'il était déjà florissant lorsque Abraham sortit de sa capitale, pour aller s'établir dans une autre ville, 2,510 ans avant l'ère chrétienne. C'est de ce peuple très-ancien qu'Isaïe parle, lorsqu'il

(1) Ouvrage cité, p. 73.

appelle Babylone *fille des Chaldéens* (1). Or, plusieurs briques trouvées à Warna, l'ancienne Erech (2), ainsi qu'un cachet cylindrique en terre cuite, trouvé par Ker-Porter (3), tous relatifs à Orcham, roi d'Ur, aux temps les plus anciens, font voir la formation primitive de l'écriture cunéiforme, et justifient l'opinion de M. Oppert (4), que les lignes dont se composent ces caractères archaïques sont tracées à l'imitation de choses naturelles; ce qui, sans aucun doute, fut le point de départ de l'écriture cunéiforme, et donne à celle-ci une antériorité évidente sur les vingt-deux lettres de l'alphabet hébraïque. Au surplus, tout n'est pas dit à l'égard du troisième système des écritures cunéiformes : plusieurs jeunes savants, au nombre desquels se distingue M. Oppert, sont entrés dans une voie qui promet une entière solution des difficultés. Mais voici qui est plus positif : un écrit de M. Eichhoff (5) m'apprend que le savant philologue M. de Saulcy avait trouvé, dès 1849, par la seule étude des textes cunéiformes, *comparés à l'hébreu et au syriaque*, la moitié environ des lettres que plus tard M. Rawlinson a lues, grâce à la traduction persane, sur les légendes assyriennes de Bagistan, et que, dans un mémoire publié en 1850, le même M. de Saulcy a traduit les soixante premières lignes de l'inscription cunéiforme gravée en avant des deux colosses à tête humaine apportés à Paris du palais de Khorsabad, et qui sont au musée du Louvre : cette traduction est reproduite par M. Eichhoff (6). Nul doute donc : la langue assyrienne est sémitique.

La multiplicité des rapports entre les nations de l'Asie centrale et occidentale est, on le voit, la thèse que je soutiens, parce que c'est par eux que je puis retrouver les éléments constitutifs de la musique de ces peuples, aux temps les plus anciens. J'espère que le lecteur reconnaîtra, dans la suite de l'ouvrage, que ces rapprochements, sur lesquels j'insiste, n'ont pas pour objet de satisfaire un système préconçu. La conviction qui me guide en cela est le résultat d'études commencées soixante ans avant que ceci fût écrit, et poursuivies sans relâche. On voit que je ne me suis pas hâté. La vérité s'est présentée

(1) Isaïe, XLVII, 1, 5.
(2) Loftus, *Chaldæa and Susiana*, p. 169.
(3) *Travels to Georgia, Persia*, etc., vol. II, planche 79, n° 6.
(4) *Expédition scientifique en Mésopotamie*, t. II, p. 61-67.
(5) *Études sur Ninive et Persépolis;* supplément, p. 2.
(6) Ouvrage cité, p. 4.

plus claire, plus évidente à mes yeux, au fur et à mesure que les grandes découvertes historiques, ethnographiques et linguistiques, dont peut s'enorgueillir notre siècle, m'apportaient de nouveaux enseignements. Si j'attache une importance considérable à élucider ce qui concerne la musique des peuples sémitiques, ce n'est pas que cette musique soit en elle-même l'art véritable, l'art complet, l'art, seul digne de ce nom, dont j'entreprends d'écrire l'histoire; mais, dans les transformations multiples qui, de proche en proche, ont dégagé tous les éléments de la grande musique européenne des temps modernes, le système de la musique sémitique a exercé son influence utile à une certaine époque; la plupart de ses instruments, apportés en Europe dans le moyen âge, y ont été perfectionnés, et, pendant sept siècles environ, y ont été presque les seuls organes d'une musique instrumentale déjà placée dans le domaine de l'art véritable. La musique des peuples de l'Asie sera donc l'objet d'une section spéciale de ce livre.

Plus anciennement encore que les grandes monarchies babylonienne et assyrienne, l'Égypte eut une civilisation en rapport avec le caractère de sa population et la nature de son gouvernement despotico-hiératique. Quelle était cette population? D'où venait-elle? Questions souvent agitées et jamais résolues avec certitude. Par le fait même de sa civilisation et par le type représenté sur ses monuments, on y sent la présence de la race blanche; mais par le calme de son attitude et par ses tendances à l'immobilité, qui semblent la rapprocher des Chinois, on serait tenté d'y reconnaître un mélange de la race jaune, s'il était possible de comprendre sa présence en Afrique. Suivant l'opinion de M. de Gobineau, l'élargissement de la face, la grandeur des oreilles, le relief des pommettes, l'épaisseur des lèvres, sont autant de caractères fréquents dans les représentations des hypogées et des temples. Variés à l'infini et gradués de cent manières, ils ne permettent pas de révoquer en doute l'infusion assez forte du sang noir des deux variétés, à cheveux plats et crépus (1). Loin d'expliquer le calme habituel des anciens habitants de la vallée du Nil, ce mélange des sangs blanc et noir devrait avoir produit l'effet contraire, car la nature du nègre est passionnée. Au surplus, il est in-

(1) Ouvrage cité, t. II, p. 3.

dispensable de distinguer les époques auxquelles appartiennent les divers types qui ont fixé l'attention des ethnographes. M. Lepsius dit que les peintures exécutées dans les hypogées de l'ancien empire représentent des Égyptiennes avec le teint jaune : sous la dix-huitième dynastie, elles sont rougeâtres (1). Remarquons que les Égyptiens semblent avoir eu du mépris pour les peuples nègres représentés sur les monuments : ils exagèrent le caractère ignoble de leurs traits et les représentent toujours avec des têtes laineuses (2). L'opinion des physiologistes est unanime et positive à l'égard du caractère primitif de la population égyptienne : elle appartenait à la race blanche (3) ; mais il y a de graves motifs pour y reconnaître une variété sémitique.

L'époque où l'Égypte commença d'être habitée est un problème dont la solution ne peut être espérée; une seule chose est certaine, à savoir, que les traces de la civilisation égyptienne sont les plus anciennes dont nous ayons connaissance et que nous puissions constater. M. Lepsius accorde une antiquité de quatre mille ans à toute une classe de monuments de l'Égypte (4), et M. Bunsen est d'accord avec lui sur ce point (5). Ces opinions coïncident avec les nouvelles découvertes faites en ce moment sur les lieux mêmes par l'actif et savant explorateur M. Mariette. Des tombeaux trouvés par lui au village de Sakkara, au pied de la chaîne libyque, et qui appartiennent à l'époque des onzième et douzième dynasties (3516-3228 avant J.-C.), lui ont offert des peintures où l'on voit des chanteurs, des danseuses, des instruments de musique tels que la harpe, la *kithara* (instrument à cordes et à manche), et la flûte traversière (6). Enfin, suivant la *Chronologie des rois d'Égypte*, par M. Lesueur, ouvrage couronné par l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France (7), les listes de Manéthon, rectifiées et appuyées par des cartouches authentiques, le

---

(1) *Briefe über Ægypten, Æthiopien und den Halbinsel des Sinaï* (Lettres sur l'Égypte, l'Éthiopie et la presqu'île du Sinaï) ; Berlin, 1855, p. 220.

(2) Wilkinson, *Customs and manners of the ancient Egyptians*, t. I, p. 387-388.

(3) Cuvier, *Sur la Vénus hottentote*, dans les *Mémoires du muséum d'histoire naturelle*, t. 3, p. 272.

(4) *Briefe über Ægypten*, etc., p. 36.

(5) *Ægyptens Stelle in der Weltgeschichte* (Rang de l'Égypte dans l'histoire du monde); Hambourg, 1845.

(6) Lettre de M. E. Renan *Sur les antiquités et les fouilles de l'Égypte*, dans la *Revue des Deux Mondes*, t. 56e, avril 1865, p. 665-670.

(7) Paris, 1848, in-4°.

chef de la première dynastie des rois proprement dits fut Ménès, qui s'empara du trône l'an 5775 avant J.-C. Avant lui, on trouve sept dynasties de dieux et deux dynasties de demi-dieux, pendant lesquelles les prêtres avaient régné en leur nom, suivant les calculs du même savant, l'espace de cinq mille huit cent treize saisons ou années égyptiennes de quatre mois, ce qui revient à 1,911 années de trois cent soixante-cinq jours, plus un mois et quinze jours. La tête tourne en présence de ces antiquités prodigieuses; mais, l'objet de mon livre ne m'obligeant pas à entrer dans l'examen de ces questions épineuses de chronologie, je constate simplement que les monuments authentiques de l'ancienne Égypte accusent une antiquité beaucoup plus reculée que celle d'aucun autre peuple, et que, dès les premières époques, elle nous offre, dans ces monuments, les preuves d'une pratique constante de la musique, lesquelles ont de l'intérêt pour l'histoire de cet art.

§ IX.

C'est une opinion généralement admise, que la disposition des sons connue dans la musique moderne des peuples de l'Europe et de leurs colonies, et dont les gammes majeure et mineure sont les formules, est la conséquence d'une loi fondamentale, immuable, et que la musique *diatonique*, c'est-à-dire, la musique dont les sons se succèdent à de certains intervalles appelés *tons* et *demi-tons*, est la musique de la nature. Suivant la doctrine des théoriciens et des historiens de l'art dont il s'agit, le sentiment de la nécessité de ces rapports diatoniques des sons aurait précédé toute autre conception de tonalité, et, par son organisation, l'homme serait même incapable d'imaginer une musique qui ne serait pas soumise à cette nécessité. Quelle que soit l'opposition qu'on ait à redouter en attaquant de front une opinion si bien établie, je n'hésite pas à déclarer qu'elle est absolument contraire à ce que nous enseignent les faits; l'erreur à cet égard est démontrée par des documents d'une antiquité non contestable et d'une autorité certaine. Non-seulement la musique diatonique n'est pas la plus ancienne dont on ait fait usage, mais on peut arriver à la preuve qu'aucun des peuples de l'antiquité ne l'a connue originairement, et qu'il existe aujourd'hui des nations qui n'en font point usage. On a vu, dans ce qui précède, que les populations de la race jaune, bien qu'ayant la

connaissance des douze demi-tons de l'échelle chromatique, n'ont cependant pas le sentiment de l'usage du demi-ton dans la musique : on a vu également que les peuples noirs et les métis de cette race et de peuples jaunes n'ont que des séries incomplètes de sons qui ne dépassent pas le nombre cinq; ces exemples suffisent pour démontrer l'inanité de la soi-disant loi naturelle de la tonalité diatonique pour toute l'espèce humaine. Il n'est pas difficile d'établir, par des preuves aussi évidentes que celles de l'affinité d'un certain ordre de langues, l'existence de systèmes d'intervalles des sons autres que le diatonique chez tous les peuples primitifs : il est aussi possible de suivre pas à pas les modes de transformations qui ont conduit progressivement d'un de ces systèmes primordiaux au système de tonalité diatonique perfectionnée de la musique moderne.

J'ai dit qu'il était réservé à la race blanche de créer l'art véritable de la musique, mission que n'ont pu remplir les races noire et jaune. Pour parvenir à ce beau résultat, on comprend que son point de départ a dû être différent de celui des deux autres races. La cause première de l'impossibilité où se sont trouvées celles-ci de donner une base normale à la musique provient, comme je viens de le dire, de gammes incomplètes qui ne renferment pas les éléments d'une tonalité bien déterminée; de là le vague de leurs mélodies; car, sans la tonalité régulière, pas de bonne musique possible. Loin de tomber dans cette insuffisance d'intonations nécessaires, la race blanche, douée d'organes plus sensibles, s'est trouvée, dès son origine, capable de saisir et de comparer des rapports de sons placés à des intervalles excessivement petits, et, par cela même, elle a exagéré, dans ses premières échelles tonales, le nombre de ces sons.

Tous les peuples issus de la race blanche n'ont pas fait de la même manière la classification des sons d'intonation différente. Ce phénomène est digne de l'attention du lecteur; car, d'un côté, il donne la clef des transformations multiples qui se sont opérées dans l'échelle musicale depuis l'aurore de la civilisation d'une certaine branche de la race, et de l'autre il explique l'invariabilité du système tonal chez les descendants d'une autre branche de la même race. Les peuples qui appartiennent à la race blanche scythique, c'est-à-dire les Sémites, qui comprennent les Hébreux, les Syriens, les Phéniciens, les Chaldéens, les Babyloniens et les Assyriens, avaient, il est à peu près permis de l'affirmer, le même système tonal dans leur musique, ou du moins un système ana-

logue, comme ils avaient un même type de langues. Ainsi que nous le verrons plus tard, tout porte à croire que la musique des Égyptiens eut des rapports de tonalité avec celle des Sémites, comme il en existe entre le copte saïdique, le chaldéen et l'hébreu. Le principe devait être le même : il était *chromatique*, ainsi qu'on l'établira dans les sections de cette Histoire relatives à ces peuples. Il n'en était pas ainsi de la tonalité de la musique des Arabes. Ceux-ci, bien que Sémites et souche des autres peuples de la même race, n'avaient pas progressé dans la civilisation comme les autres nations sémitiques. Aux avantages de la civilisation, ils avaient préféré la liberté, et pour la conserver ils étaient restés nomades. Leurs chants avaient un autre principe tonal que celui des autres peuples sémitiques. D'où lui était venue cette tonalité? On ne le sait et on ne peut le savoir, car son origine doit être ancienne comme la race. On sait que ce peuple est aujourd'hui dans ses penchants, dans ses habitudes, dans ses mœurs, ce qu'il fut aux époques dont la Bible nous retrace l'histoire. Un chef de tribu arabe nous représente, avec ses femmes, ses enfants, ses serviteurs et ses troupeaux, les patriarches Abraham et Jacob : c'est la même simplicité dans la vie, la même autorité du chef sur ses inférieurs, les mêmes vêtements pour les hommes et pour les femmes, les mêmes aliments, la même sobriété, la même langue, et enfin, sous une autre forme, le culte d'un seul Dieu tout-puissant. Rien n'a donc dû modifier la tonalité du chant arabe, laquelle a été transmise par la tradition d'une génération à une autre jusqu'à l'époque où la conquête de la Perse par les successeurs de Mahomet eut pour résultat d'introduire de nouveaux éléments dans la musique des Arabes. La tonalité de cette musique consiste dans la division de l'octave en dix-sept intervalles, dont quinze sont des tiers de ton, et les deux autres, des demi-tons. Cela sera démontré en son lieu, nonobstant les dénégations de quelques écrivains.

Du versant méridional de l'Himalaya, chaîne de montagnes de l'Asie centrale, la plus haute de la terre, des rameaux de la race blanche s'étendirent vers l'Inde, à une époque qui se perd dans la nuit des temps. Cette race avait vécu d'abord dans l'Arie, d'où lui est resté le nom de *race arienne;* puis elle avait peuplé la Bactriane. Pressée par la fécondité de son développement, elle s'était divisée plus tard, et ses deux branches s'étaient dirigées, une vers la Perse, où elle s'étendit par degrés; l'autre vers les hauteurs de l'Himalaya. La vallée de Kachemyr fut la

première partie de l'Inde où elle descendit. Quelques philologues croient que le pays était originairement habité par une population noire, que les Aryas furent obligés de vaincre et de disperser; toutefois, on pense que cette population aborigène, dont on trouve des débris dans l'Himalaya, était peu nombreuse (1). D'autres ethnologues sont d'avis que cette population primitive de l'Inde était de même race que les Aryas, et qu'elle avait pris possession du pays dans des temps plus anciens. On verra en leur lieu les motifs qui rendent cette opinion plus plausible. Progressivement, les Arians s'avancèrent sur les rives de l'Indus, puis sur celles du Gange, et donnèrent leur nom à la partie qu'ils occupèrent antérieurement à toute conquête étrangère, en l'appelant *Arya-Warta* (terre des hommes honorables) (2). Il est également remarquable que le mètre le plus suave de la poésie sanscrite est appelé *aryà* (3). A une époque reculée, on trouve dans cette contrée une langue riche et harmonieuse, source de toutes les autres langues du pays, une écriture dont les nombreux caractères sont appropriés à la nature de la langue, une théogonie ingénieuse et pleine d'imagination, une civilisation avancée, la culture des arts et des sciences, enfin des systèmes de philosophie et de musique.

Les traités de musique les plus anciens et les plus authentiques que renferme la littérature sanscrite, démontrent que le système musical primitif était intimement lié aux idées religieuses des Hindous, ainsi qu'à leur système cosmogonique. Les plus anciens et les plus estimés de ces ouvrages ont, suivant l'opinion de William Jones, président de la société de Calcutta, une antiquité d'environ 3,000 ans (4). On y voit que les musiciens de l'Inde, formulant en systèmes les tendances tonales des mélodies populaires de leur nation, avaient divisé l'octave en 22 parties, un peu plus fortes que des quarts de ton; que la gamme des Hindous était composée de sept intervalles dans lesquels les 22 intervalles plus petits étaient inégalement répartis et formaient des intonations dont aucune ne correspondait exac-

---

(1) Cf. Lassen, *Indische Alterthumskunde,* t. I, p. 391. — Ritter, *Erdkunde, Asien,* t. I, p. 435.

(2) Burnouf, *Commentaire sur Yaçna* (un des livres liturgiques des Perses); Paris, 1834, 1er vol., p. 461, note.

(3) W. Jones, *On the musical modes of the Hindus,* dans le 3e volume des *Asiatic Researches* de la Société de Calcutta, édit. de Londres, 1799, p. 67.

(4) Ouvrage cité.

tement aux notes de la gamme diatonique; enfin, que ces intonations étaient variables et diversement combinées dans soixante-deux modes qui, suivant l'opinion des théoriciens hindous de la musique, correspondaient à autant de nuances de passions et d'affections de l'âme. Une section de cet ouvrage aura pour objet l'histoire de l'ancienne musique de l'Inde et l'exposé de son état actuel.

Après que les habitants de l'Arie se furent divisés en deux masses, l'une se dirigea vers l'Inde, l'autre se fixa d'abord dans la Bactriane, puis s'étendit par degrés dans la Perse et dans la Médie. Tous ces mouvements sont antérieurs aux temps historiques. Ces peuples ariens, les Bactriens, les Perses et les Mèdes, sont désignés par quelques philologues sous le nom de *Zoroastriens,* parce qu'ils suivaient la doctrine religieuse de Zoroastre, laquelle reconnaît un Dieu suprême (Zervane-Akerène) et institue le culte du feu. La langue primitive de ces peuples n'est pas connue; on sait seulement qu'elle était parlée dans la Bactriane, et qu'elle fut la langue mère du *zend* (qui signifie *parole*), d'où se formèrent plus tard le *parsi* et d'autres dialectes. Toutes ces langues avaient de grandes affinités avec le sanscrit des Brahmanes de l'Inde, provenant également de la langue bactriane.

Aucun traité de la musique des Perses ne remonte à une antiquité comparable à celle des anciens ouvrages qui concernent la théorie de la musique de l'Inde; aucun n'est écrit en zend ou en parsi. La plupart de ceux qu'on possède aujourd'hui sont ou des traductions d'ouvrages sanscrits en persan moderne, ou des traités originaux dont l'antiquité ne remonte pas au-delà du treizième siècle de l'ère chrétienne. Les théories des auteurs persans sont incohérentes et contradictoires, parce qu'elles exposent ou l'ancienne doctrine de l'Inde, ou cette même doctrine altérée par un mélange d'éléments étrangers, ou le système persan proprement dit, ou celui des Arabes qui, sous les kalifes, furent les dominateurs de la Perse, ou même des théories européennes, qui semblent y avoir pénétré vers les derniers temps des croisades. Au milieu de ces divergences se distingue cependant la doctrine des Persans modernes appuyée par les traditions du chant populaire et par la division du manche des instruments à cordes pincées; or, cette doctrine, qu'il y a lieu de croire issue de celle des anciens Perses, et dont l'analogie avec l'antique système de l'Inde est évidente, divise les intervalles des sons contenus dans l'octave par quarts de ton; en sorte qu'elle en place vingt-quatre dans cette étendue. Les Turcs, peuple d'origine arienne,

d'abord fixé dans le Turkestan, et qu'on a confondu avec la race arabe, s'étant emparés de la Perse au dixième siècle, y fondèrent plusieurs dynasties et la conservèrent en grande partie pendant plusieurs siècles, jusqu'à ce qu'ils en fussent dépossédés par les Mongols. Pendant leur longue domination, ils adoptèrent le système tonal des Persans. C'est ce même système qui, depuis la conquête de Constantinople par Mahomet II, en 1453, a succédé au système de la musique grecque. La musique de l'empire de Turquie a été longtemps partagée entre la tonalité arabe des tiers de ton et la tonalité persane. Celle-ci y était encore en usage vers la fin du dix-huitième siècle (1). Comme les Hindous des temps anciens, les Persans ont des modes dans lesquels certaines notes sont supprimées, et dont les gammes ont aussi pour notes initiales tous les sons du système. Or l'analogie de ces deux théories de la musique, et l'antiquité bien constatée du système de l'Inde, ne permettent pas de douter que la musique des anciens Perses a été la même dont plusieurs théoriciens persans modernes ont exposé la doctrine, et que leur échelle des sons a été divisée par quarts de ton. D'autres considérations, non moins importantes, viendront, dans la suite de cette Introduction, rendre plus évidente cette vérité.

§ X.

L'identité d'origine entre les peuples primitifs de la race blanche est désormais hors de toute contestation : il y a donc eu de grandes migrations par lesquelles elle s'est répandue partout, particulièrement en Europe. Bien des systèmes ont été proposés, d'autres le sont encore, pour retrouver les traces des directions prises par les familles blanches dans leurs mouvements de translation. Les études de linguistique et les monuments découverts en certaines localités ont fourni, dans ces derniers temps, des renseignements précieux pour l'éclaircissement des mystères ethnologiques; toutefois il reste encore à ce sujet des doutes qui ne seront peut-être jamais dissipés. Rien ne prouve mieux les difficultés attachées à ces problèmes de temps antérieurs à l'histoire, que la diversité d'opinions des savants, en ce qui les concerne. Il n'est pas de mon sujet d'entrer dans la discus-

(1) Toderini, *la Letteratura turchesca*, tome I, p. 343-352.

sion de ces thèses contradictoires; je me bornerai, pour l'utilité de l'histoire de la musique, aux faits principaux les plus généralement reconnus comme ayant un caractère de probabilité.

Sorties des contrées qui avoisinent les frontières septentrionales de l'Inde, les tribus ariennes s'ébranlèrent à trois grandes époques de migrations fort éloignées l'une de l'autre, et s'avancèrent progressivement dans l'Asie Mineure, dans la Grèce et dans toute l'Europe. Vers l'an 2600 avant J.-C. commença le premier mouvement de ces peuples, qui se dirigèrent lentement vers l'ouest et le nord, s'arrêtant d'abord dans l'Asie Mineure, et y laissant des familles qui formèrent les populations lydienne et phrygienne, tandis que d'autres Ariens, à la même époque, entraient en Europe par la Tauride, où s'établirent quelques tribus connues de Strabon sous le nom de Cimmériens (*Kymris* ou *Cymris*), et qui furent les ancêtres des *Celtes*. Arrivés sur le Danube, ces émigrants se partagèrent en deux rameaux, dont un se dirigea vers l'Italie, et dont l'autre s'établit d'abord dans la Thrace, puis s'avança dans la Grèce et la peupla. Celui-ci prit le nom de *Pélasges* (voyez la note D de l'introduction).

Les Pélasges étaient déjà établis dans la Grèce 2,000 ans avant l'ère chrétienne. Après avoir occupé la Thrace, ils passèrent de la Macédoine dans l'Illyrie, dans l'Épire, puis dans la Thessalie, et enfin dans la Grèce proprement dite et dans le Péloponnèse. Quelques auteurs ont cru que diverses tribus de Pélasges s'établirent dans les îles de la mer Égée, et que de là elles allèrent fonder les colonies des Thyènes, des Mysiens, des Méoniens ou Lydiens, et des Phrygiens dans l'Asie Mineure; mais il est plus vraisemblable que cette partie du grand continent asiatique fut envahie par les populations indo-scythes ou ariennes, plusieurs siècles avant qu'elles pénétrassent dans la Grèce; car cette grande migration ne dut s'avancer que lentement, et à raison de l'accroissement des populations. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il y eut des Pélasges dans l'Asie Mineure, qu'ils furent les ancêtres de tous les peuples qui viennent d'être nommés, lesquels fondèrent la ville de Troie et eurent la même origine que les Grecs.

Ces Pélasges, premiers habitants connus de la Grèce, et dont le nom signifie *étrangers*, furent, suivant les anciennes traditions, civilisés par des colonies de Phéniciens et d'Égyptiens (1), ce qui paraît

(1) Cf. Heyne, *De origine Græcorum*, dans les Mémoires de l'Académie de Gottingue, année

contraire à la nature des choses, car c'est précisément la race arienne qui est civilisatrice. D'après les mêmes traditions, la première colonie, sous la conduite d'Inachus, était composée de Phéniciens, d'Égyptiens et d'Arabes : elle bâtit Argos vers 1770 avant J.-C. Cécrops, à la tête d'une colonie d'Égyptiens, aborda dans l'Attique, et y jeta les fondements des bourgades dont se composa plus tard Athènes. Cadmus fut le chef de la troisième colonie, composée entièrement de Phéniciens, laquelle arriva dans la Béotie vers l'an 1594, et y bâtit la ville de Thèbes (1). Enfin, des Égyptiens, conduits par Danaüs, furent la quatrième et dernière colonie. Peu nombreuses et trop faibles pour faire des conquêtes, elles vécurent en bonne intelligence avec les Pélasges et se mêlèrent à eux.

A l'égard des Pélasges qui s'étaient dirigés vers l'Italie, ils y entrèrent par le nord, chassant devant eux une partie des Ibères, qui occupaient la Sardaigne, et qui passèrent en Sicile, où on les trouve sous le nom de *Sicani*. Une partie des Pélasges s'établit dans la Toscane, où ils bâtirent des villes importantes, environnées de hautes murailles formées de blocs énormes de pierres en polygones irréguliers qui, dans leur enchevêtrement sans ciment, offraient une solidité à toute épreuve. Ces constructions, dont on voit encore des restes considérables à Palestrina, Cosa, Norba, Segni, Alatri et d'autres villes, sont connues sous le nom de *cyclopéennes* ou *pélasgiques*.

Plusieurs siècles après l'établissement des Pélasges dans la Toscane, une colonie de Lydiens, conduite par Tyrrhène, fils d'Atys, roi de Lydie, suivant un récit d'Hérodote entremêlé de fables (2), y arriva,

---

1764. — Clavier, *Histoire des premiers temps de la Grèce,* t. I, p. 5 et suiv. — Schlosser, *Histoire universelle de l'Antiquité,* t. I, p. 369 et suiv.

(1) Il ne faut pas oublier que les premiers temps de la Grèce appartiennent à la mythologie : ainsi, Inachus est fils de l'Océan; Cécrops, fils de la Terre; Cadmus et sa femme, *Hermione,* ou *Harmonie,* étaient des divinités phéniciennes. Cadmus est frère d'*Europe,* et c'est en cherchant sa sœur, séduite par Jupiter, qu'il aborda en Grèce. Le savant professeur Movers a fait voir que toutes les colonies formées par les Phéniciens antérieurement au quatorzième siècle avant J.-C. sont des mythes. Cependant Fréret a fait observer que Manéthon croyait avoir trouvé la preuve d'un synchronisme de la dernière colonie égyptienne, conduite par Danaüs, avec l'expulsion des *rois pasteurs* de l'Égypte (*Mém. de l'Acad. des Inscr.,* t. 48, p. 35-36 du tiré à part). Or, le *Canon chronologique des rois d'Égypte* de Manéthon, étudié et éclairci par M. Lesueur, dans son mémoire couronné par l'Institut, place à l'année 1898 avant J.-C. l'expulsion des rois pasteurs de l'Égypte; d'où il suivrait que l'arrivée en Grèce de la colonie conduite par Inachus devrait être reculée d'environ 700 ans, que l'arrivée des Pélasges dans la Thrace remonterait vers l'an 3000 avant J.-C., et que l'émigration arienne aurait commencé vers 3,500 avant cette époque.

(2) *Clio,* XCIV.

et s'unit aux premiers possesseurs du pays, sous le nom de *Tyrrhéniens*. Plus tard, ces mêmes Tyrrhéniens furent appelés *Tusci* ou *Étrusques*, et la Toscane porta le nom d'*Étrurie*. Il n'est pas dans l'objet de cette Histoire de résumer les vives discussions des philologues partagés en deux camps, où l'on soutient d'un côté le fond du récit d'Hérodote, corroboré par des passages de Strabon, de Cicéron, de Tacite, de Sénèque, de Festus, et l'origine lydienne des Étrusques, de l'autre, l'autorité de Denys d'Halicarnasse, qui fait de ces Étrusques un peuple autochthone (1). Des témoignages plus sûrs de l'origine lydienne des Étrusques se trouvent dans les innombrables tombes de ce peuple antique, découvertes depuis moins de quarante ans. Là sont les preuves de l'existence d'un peuple artiste venu de l'Orient, dans des vases, des bronzes, des bijoux aussi admirables par la perfection du travail que par l'élégance des formes. Ces tombeaux, ornés de peintures et de bas-reliefs du plus haut intérêt, de divinités à quatre ailes, de typhons anguipèdes, d'hommes à queue de poisson, de taureaux barbus, d'oiseaux à face humaine, rappellent l'art assyrien (2), qui, comme on le verra en son lieu, exerça une heureuse influence dans l'Asie Mineure, et en particulier chez les Lydiens. D'ailleurs, dans la description, faite par un savant explorateur, des tombeaux étrusques de plusieurs localités, on retrouve l'aspect et l'ornementation des monuments de la Phrygie, de la Lydie, de la Carie, de la Lycie et de la Cappadoce. « Ces monstres fantastiques, dit cet « écrivain, ces sphinx, ces griffons, ces Chimères aux ailes étendues « gardant les avenues des palais de la mort, ou bien ces animaux in- « connus à l'Italie, ces lions, ces panthères qui se dévorent et dont « on orne les frises et les parois des murailles, ont leurs analogues « dans les fragments que nous ont apportés de l'Orient les voyageurs « modernes (3). » Ajoutons que parmi ces monuments funéraires,

---

(1) Denys d'Halicarnasse, *Antiq. Roman.*, l. I, c. 3, 4, 5. — Micali, *L'Italia avanti il dominio dei Romani*, t. 1, c. 7. — *Niebuhr* (*Histoire romaine*, t. I[er], introduction) ne veut pas que les Étrusques soient des Tyrrhéniens, et en fait des *Rasènes*, peuples sortis des Alpes. — Ottfried Müller (*Die Etrusker*, introd., ch. 2) et Lepsius (*Ueber die Tyrrhenischen Pelasger*, p. 13-14), proposent aussi d'autres systèmes.

(2) *L'Étrurie et les Étrusques*, par M. Noël des Vergers (Paris, Firmin Didot, 1862-64), t. I, p. 137.

(3) M. Noël Des Vergers, ouvrage cité, t. I, p. 136.

Il existe au Musée du Louvre un sarcophage qui provient de la riche collection *Campana*, et qui est connu sous le nom de *tombeau lydien*. Il fut trouvé vers 1850 par le marquis Campana

d'une antiquité antérieure de plusieurs siècles à la fondation de Rome, nous trouvons les trompettes droites et courbes des Lydiens, la double flûte de Phrygie, et, dans les peintures des vases qui y ont été recueillis, nous voyons des cithares de diverses formes, qui rappellent celles de l'Assyrie.

Une colonie de Pélasges, sortie de la Grèce sous la conduite d'OEnotrus, s'était jetée dans le *Latium* environ 1,790 ans avant J.-C. Elle y fonda la monarchie des Sabins. On a pris quelquefois cette branche pélasgique pour la première (celle des Tyrrhéniens), et cette erreur a jeté quelque confusion dans l'histoire des premiers temps de l'Italie. Il est vraisemblable que les Tyrrhéniens, s'avançant par la suite des temps dans l'Italie méridionale, peuplèrent la Campanie, l'Apulie et toute la Grande-Grèce (le royaume de Naples dans les temps modernes), jusqu'à l'extrémité de la Péninsule.

En dépit des efforts persévérants des ethnologues, une obscurité profonde, invincible, environne le berceau des anciens peuples de l'Italie, tels que les Ombriens, qui occupaient une partie de la Romagne; les Osques de la Campanie, nation civilisée dont la langue nous est conservée dans les tables eugubines, et dans quelques inscriptions; les Ausones, les Èques et les Volsques, qui appartenaient à la même famille. Les circonstances qui les ont amenés dans les pays qu'ils occupaient ne sont pas connues. Les écrivains de l'antiquité désignent souvent l'ensemble de ces petits peuples par le nom d'*Itali*.

A une époque qu'on ne peut indiquer d'une manière certaine, mais qui ne paraît pas être postérieure au vingtième siècle avant l'ère chrétienne, une migration de Cimmériens (*Kymris*) sortit de la Tauride, se répandit en partie à l'est et en partie à l'ouest de l'Europe centrale, laissant sur sa route diverses tribus qui occupèrent l'Illyrie,

---

près de l'emplacement de l'ancienne ville de *Cære*. En 1863, M. Beulé, secrétaire de l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, émit l'opinion, dans la dixième leçon de son cours d'archéologie, que rien ne prouve l'origine lydienne de ce beau monument, et qu'il est l'ouvrage d'un Grec, exécuté en Étrurie. (*La Chronique des arts et de la curiosité*, année 1863, t. I, p. 220.) Juger la question d'origine sur le sarcophage seul n'était pas possible, quoique la mitre et la chaussure de la femme représentée couchée aient un caractère asiatique certain; mais les objets sculptés et peints dans le tombeau d'où le sarcophage a été tiré, particulièrement la trompette tyrrhénienne courbe, dont les Grecs n'ont jamais eu connaissance, démontrent bien que le monument est étrusque, et son antiquité ainsi que ses accessoires le rapportent naturellement aux Lydiens qui, avec les Pélasges, furent les plus anciens habitants de l'Étrurie. (V. les planches I, II, III de l'atlas de l'ouvrage de M. Noël Des Vergers, avec les explications.)

le Jutland et une partie de la Germanie, tandis que la masse la plus considérable, sous la désignation générale de *Celtes,* et sous le nom particulier de *Galls* ou *Gaels* (traduit chez les Latins par *Galli,* et dont on a tiré les noms de *Gaule* et *Gaulois*), s'avançait vers l'occident (1). Dans leur marche vers le centre de la Gaule, les Celtes y trouvèrent les *Ibères,* qu'ils en expulsèrent, les poussant d'une part vers les Alpes, de l'autre vers les Pyrénées.

On peut demander sans doute quelles garanties on a de l'identité d'origine de tous ces peuples présentés comme étant issus de la race arienne? Ces garanties sont de plusieurs sortes, à savoir, l'analogie des caractères physiologiques, du teint, des facultés civilisatrices et progressives, sans limites déterminables, et, enfin, les rapports de linguistique. Il y a longtemps que Leibniz a dit que l'origine des peuples ne peut être connue que par l'affinité des langues. Klaproth s'est appuyé de cette grande autorité pour exprimer la même opinion (2), et M. Eichhoff a dit avec beaucoup de justesse : « L'histoire « des langues est la base de celle des nations. Au milieu des épaisses « ténèbres qui couvrent les premiers âges du monde, parmi tant « d'erreurs et de fables dont chaque peuple environne son berceau, « elle est comme un fil conducteur qui nous dirige, sinon avec certitude, du moins avec méthode et probabilité, en marquant dans « la famille humaine des analogies et des différences, en caractérisant chaque génération successive, et en signalant sur le sol mobile les traces de son rapide passage, que tant d'événements postérieurs semblaient avoir effacées pour toujours (3). » Un cortége imposant d'autorités se présente pour constater les rapports évidents de la langue zend des Perses avec le sanscrit, reconnu la plus ancienne de toutes les langues de l'Inde, dont elle est la source, et enfin de ces langues primitives avec les idiomes grec, latin, germanique et celtique (4). Les auteurs les moins favorables à la commune ori-

(1) *Kymri* et *Gall* sont à peu près synonymes, car *Gall* a la signification de *fort,* et *Kymri* veut dire *vaillant.* Cependant M. Amédée Thierry n'admet pas l'identité de race entre les *Galls* et les *Kymris :* il y voit deux nuances de la race blanche, possédant des qualités différentes et qui se sont fondues par la suite des temps. Les deux nuances unies des Kymris et des Galls sont les Celtes. (*Histoire des Gaulois,* introduction, p. 4, 5ᵉ édition.)

(2) *Asia polyglotta,* préface; 2ᵉ édition, Paris, 1831.

(3) *Parallèle des langues de l'Europe et de l'Inde;* Paris, 1836, p. 7-8.

(4) *Principes de l'étude comparée des langues,* par le baron Mérian-Falkach, Paris, 1828. — Pictet, *De l'affinité des langues celtiques avec le sanscrit;* Paris, 1837, in-8°. — *Hermes-Scythi-*

gine des langues de la race arienne, parmi lesquels on remarque Niebuhr, avouent qu'elles ont des points nombreux de contact, et que, dans celles qu'on désigne sous le nom d'*indo-européennes,* on trouve quelques centaines de mots servant à désigner les idées élémentaires et les choses naturelles en rapport avec les besoins primitifs, et dont l'analogie est évidente. Or, ce sont précisément ces points de contact qui doivent se rencontrer entre des peuples issus d'une même souche, dont la séparation s'est opérée antérieurement à la civilisation proprement dite. Par les progrès de cette civilisation, de nouvelles idées se produisent, des faits auparavant inconnus sont observés, et les langues s'enrichissent en raison du degré d'avancement où l'on est parvenu. C'est dans les mots nouveaux correspondants à ces choses que les analogies des langues disparaissent, et que chacune de celles-ci prend un caractère particulier.

Ce rapide résumé, fait dans un but déterminé, ne peut contenir qu'une indication sommaire des rapports primitifs de religions chez les anciens peuples issus de la race blanche. Chez tous, sauf chez les Hébreux, le principe fondamental est le panthéisme, qui, pour les Hindous, les Égyptiens, les Phéniciens, les Grecs, les Étrusques, les Romains, les nations germaniques, slaves et celtiques, se combine avec l'idolâtrie et la doctrine de l'incarnation. Ce dernier principe paraît avoir passé du bouddhisme de l'Inde dans les contrées de l'Asie habitées par des peuples de race différente, environ trois siècles avant l'ère chrétienne (1).

L'analogie de conformation physique et morale, les rapports d'idées fondamentales sur lesquelles reposent les formes des religions, les traditions historiques et les affinités des langues, se réunissent donc pour démontrer cette commune origine de tous les peuples qui appartiennent à la race blanche, la seule qui ait reçu de Dieu, dans toute

---

cus, on the radical affinities of the Greek and Latin languages to the Gothic, prefixed as a dissertation on the historical proofs on the Scythian origin of the Greek, by Jamieson, Edimbourg, 1814, in-4°. — A. Murray, *History of the European languages, or Researches into the affinities of the Teutonic, Greek, Celtic, Sclavonic and Indian nations;* Edimbourg, 1823, 2 vol. in-8°. — Possart (A.-F.). *Grammatik aer persischen Sprache, mit vergleichender Beruchsichtigung des sanskrit und des slauischen;* Leipsick, 1831, 1 vol. in-8°. — Bopp, *Vergleichende Grammatik des sanskrit, zend, griechischen, altslauischen, gottischen und deutschen;* Berlin, 1833-1837, 3 vol. in-4°. — Pott, *Etymologische Forschungen aus dem Gebiete der Indo-germanischen Spræchen, mit besonderem Bezug auf die Lautumwandlung im sanskrit, griechischen, lateinischen, littauischen und gottischen;* Lemgo, 1833, in-8°.

(1) E. Burnouf, *Introduction à l'histoire du Buddhisme indien,* dans l'Avertissement, p. III.

leur plénitude, les facultés nécessaires pour progresser sans relâche dans la science et vers le but moral de son existence, comme aussi pour créer l'art et se transformer incessamment dans sa culture. Un dernier fait, non moins général, non moins important, va se réunir aux autres, pour achever de constater l'identité de cette race et la filiation de tous les peuples qui en sont issus : je veux parler des rapports qui existent dans la conception des systèmes musicaux chez les nations ariennes; rapports non moins certains que ceux des langues, et qui sont les bases de l'histoire de l'art, dans toutes ses déterminations et déductions.

Le sentiment des rapports d'intonation des sons n'a pu être qu'incertain et vague dans l'enfance des peuples les mieux organisés, comme il l'est encore dans l'enfance de chaque individu, lorsque l'audition fréquente de la musique composée de sons dont les intervalles sont déterminés, n'a pas commencé l'éducation de son oreille. L'idée de justesse entre les rapports des sons a été, sans aucun doute, une acquisition lente, produite par l'exercice répété de la voix chantée, en d'autres termes, par l'expérience qui a présidé à tous les perfectionnements des races humaines. Il est possible de comprendre ce que fut le chant à son origine, chez les peuples blancs, par la *cantilation* (s'il est permis d'employer ce mot) (1) en usage chez les peuples sémitiques, pour la lecture du Pentateuque dans les Synagogues et du Coran dans les mosquées. Cette lecture accentuée, qui est certainement une sorte de chant, n'a pas cependant les intonations rigoureusement déterminées de la musique proprement dite : la voix y procède par une infinité d'intervalles de sons très-petits qui ne saisissent pas l'oreille d'un caractère de tonalité quelconque. Ce ne fut vraisemblablement qu'après que le hasard d'une résonnance fortuite eut fait naître l'idée de construire des instruments sonores à l'imitation de la voix, après que, par les différences de longueur des tubes et des cordes et par la comparaison des sons résultant de ces longueurs, ce fut seulement alors que la notion de rapports vint à l'esprit, pour les différences d'intonations comme pour les proportions des corps sonores. Avec cette notion de rapports naquirent les systèmes de classification des sons à de certains intervalles; systèmes

(1) J'emprunte ce mot à quelques écrivains allemands, particulièrement à Forkel et à Saalchütz, qui s'en sont servis pour désigner la lecture de quelques parties de la Bible chez les Juifs.

nécessairement conformes aux habitudes contractées par les voix dans les chants primitifs, et par cela même formés de petits intervalles chez des peuples aussi éminemment sensibles que ceux de l'Inde et de la Perse. De là, sans aucun doute, la différence essentielle de sentiment tonal qui, chez les Hindous, fait admettre vingt-deux intervalles de sons dans l'octave, et vingt-quatre chez les Perses, tandis qu'il est formulé par dix-sept sons chez les Arabes.

Pour comprendre ces différences de sentiment tonal, résultant de nuances diverses d'organisation chez les peuples, il faut se rappeler que, dans une antiquité reculée, les Chaldéens, les Hébreux, les Syriens, les Phéniciens, et vraisemblablement aussi les Assyriens, n'ont formé leur alphabet que de vingt-deux lettres, et même qu'à l'époque où la première colonie phénicienne aborda en Grèce, l'alphabet qu'elle y porta n'était composé que de seize lettres, tandis que l'alphabet sanscrit en a cinquante-deux, suivant toutes les nuances d'intonation de la voix; que des cinq voyelles des langues sémitiques les unes sont gutturales et les autres ne se prononcent pas toujours et ne s'écrivent pas, sauf comme initiales, au lieu que le sanscrit a huit voyelles simples et quatre diphthongues; enfin, pour compléter la différence, que toutes les nations de l'Asie occidentale écrivent de droite à gauche, et que le sanscrit est écrit de gauche à droite. Les organes vocaux des peuples sémitiques se sont évidemment modifiés par les habitudes contractées dans la suite des siècles, puisqu'ils ont produit des différences si considérables.

A l'égard des nations issues de la première grande migration arienne dont on aperçoit les traces, c'est-à-dire des Pélasges de l'Asie Mineure, de la Grèce et de l'Italie, ainsi que des Celtes, une étude attentive des sources de l'art dans l'antiquité fait voir que le principe arien n'a pas eu moins de part dans la musique primitive de ces peuples que dans leurs langues. Les plus anciennes indications d'un système régulier de tonalité, dans la musique des Grecs, se trouvent dans le peu qu'on sait concernant le poëte musicien Olympe, qui, né dans la Mysie, contrée de l'Asie Mineure, et conséquemment Pélasge d'origine, vécut environ deux siècles avant le siége de Troie. Les Grecs lui ont attribué l'invention d'un genre de musique appelé *enharmonique*, dans lequel se trouvaient de petits intervalles de sons. On verra, dans l'histoire qui est l'objet de ce livre, qu'à cette époque, le système pélasgique de la musique était celui de l'octave divisée en vingt-quatre quarts de

ton, et que cet intervalle avait son emploi dans le chant; on y verra enfin que la tonalité diatonique, composée uniquement de tons et de demi-tons, n'existait pas encore. Ce n'est pas à dire que cette musique antique reposât tout entière sur des quarts de ton; il n'a jamais existé de musique semblable; le chant de tous les peuples a toujours eu l'intervalle du ton comme élément nécessaire; mais dans l'Asie Mineure, comme chez les Grecs, il se combinait avec le quart de ton. L'identité de ce système avec celui de la Perse était complète. Les chantres de la Thrace, Linus, Orphée, Philammon et Thamyris, dont les Grecs ont fait des mythes, ont eu, sans nul doute, le même système de tonalité, puisqu'ils appartenaient à la même race. Il en fut de même chez les Étrusques, dont l'origine était pélasgique et lydienne, et qui, comme on le verra en son lieu, créèrent un art analogue à celui des Grecs. Enfin, ce qui reste des anciens chants des Gaëls indique des tendances tonales étrangères à l'échelle diatonique.

Vers l'an 1700 avant l'ère chrétienne, un descendant de la race primitive de l'Asie, qui, par sa force et son énergie, frappa l'imagination des peuples, et fut appelée *Titane* par les habitants de la Grèce, *Deucalion*, fils de Prométhée, arriva du nord-ouest du Caucase à la tête d'une colonie de sa tribu, et s'établit dans la Thessalie, aux environs du Parnasse : il y régna sans obstacle. Les Grecs ont fait un mythe de ce personnage, et ont environné son existence réelle de fables et de contradictions. Une grande inondation, arrivée de son temps, est connue dans l'histoire sous le nom de *déluge de Deucalion*. Toutes les parties basses de la Thessalie furent envahies par les eaux. Obligés de fuir, les habitants se réfugièrent sur les montagnes. Après la mort de Deucalion, ses deux fils, Hellen et Amphictyon, rassemblèrent ses sujets dispersés et se partagèrent le pays. Hellen donna son nom au peuple qu'il gouvernait : ses fils ou petits-fils, *Æolus, Dorus, Ion* et *Achæus*, devinrent les chefs de quatre grandes tribus dont se composèrent les Hellènes, et qui prirent d'eux les noms de *Doriens, Éoliens, Ioniens* ou *Iastiens*, et *Achéens*. Cette époque est le commencement des temps héroïques, où les idées mythologiques eurent un considérable développement. Devenus puissants et nombreux, les Hellènes firent la guerre aux Pélasges, leurs prédécesseurs, les dispersèrent ou s'unirent à eux. Héroïques dans les combats, particulièrement les Doriens, mais ignorants et barbares, ils marquèrent une

réaction dans la civilisation de la Grèce : là commence dans l'histoire l'opposition de l'Occident contre l'Orient, de la force contre l'intelligence, de l'énergie contre le sentiment. Qu'on lise avec attention les poëmes d'Homère : ce qu'on y trouvera avant tout, c'est la glorification de la force musculaire ; l'âge héroïque de la Grèce n'est pas autre chose. Plus tard, les Hellènes se policèrent et cultivèrent les arts (1) : le sang pélasgien mêlé à l'hellénique fut sans doute la cause de ce progrès.

Les guerres que se firent les tribus helléniques occasionnèrent à plusieurs reprises, pendant près de trois siècles, des déplacements de populations entières. Enfin, les Achéens se fixèrent dans l'Égiale, qui prit d'eux le nom d'*Achaïe*. Une partie des Ioniens s'unit aux Éoliens dans l'Attique ; le reste se répandit dans les îles de la mer Égée, et fonda des colonies dans l'Asie Mineure. Quant aux Doriens, ils s'emparèrent de l'Argolide, de la Laconie, de la Messénie, d'une partie du Péloponnèse, et des îles de Crète et de Mégare. Tous ces mouvements, auxquels il faut avoir égard pour bien entendre ce qui concerne les transformations du système musical des Grecs, furent accomplis vers le milieu du douzième siècle avant J.-C.

Après que les Pélasges eurent été soumis par les Hellènes, et surtout après la destruction de Troie, qui rendit les Grecs maîtres d'une grande partie de l'Asie Mineure et réduisit les Phrygiens en esclavage, les éléments de la langue pélasgique se fondirent insensiblement dans l'hellénique, et ceux de la tonalité musicale, également originaire de l'Inde et de la Perse, commencèrent à se transformer. Alors s'opéra un changement considérable dans la constitution de l'échelle des sons chez les Grecs ; car, au principe pélasgique de la division de l'octave par quarts de ton, principe sur lequel reposait ce qu'on a appelé le *genre enharmonique d'Olympe,* succéda le genre *chromatique* ou coloré, qui n'était en réalité qu'une forme nouvelle de l'*enharmonique*, mais où l'intervalle du ton prenait une place plus importante. Ce genre chromatique est, en effet, très-différent de la division de l'octave en douze demi-tons, qui a été le fondement de la musique des Égyptiens et des peuples de l'Asie occidentale, à l'exception des Arabes, et qui a spécialement, dans la musique moderne, le nom

(1) K. G. Müller, *Die Dorier*, t. II, p. 310-326.

d'*échelle chromatique*. La réforme qui fit disparaître le genre enharmonique de la musique était, à vrai dire, un effet des réactions doriennes contre la mollesse orientale : on verra se prononcer de plus en plus cette tendance dans les siècles suivants.

L'ordre chronologique des plus anciennes transformations du système musical des Grecs nous échappe, à cause de la confusion qu'eux-mêmes ont répandue sur ce sujet, par des assertions toutes contradictoires. Plutarque a beaucoup contribué pour sa part à confondre l'ordre des événements à cet égard. Les Grecs ne connaissaient pas les origines des premières époques de leur musique; ce qu'ils considéraient comme étant de leur propre invention, ils l'avaient reçu de l'Orient, ainsi que leurs instruments.

La diversité des modes de la musique grecque, et leurs formes, confirment aussi l'origine asiatique dont il vient d'être parlé. Trois de ces modes appartenaient à l'Asie Mineure, à savoir, le *phrygien*, le *lydien* et l'*ionien* ou *iastien* : les deux autres, appelés *éolien* et *dorien*, étaient helléniques. Ces noms indiquent l'usage habituel qu'en faisaient chacune des peuplades qui les portaient. A ces modes, s'ajoutèrent plus tard les transpositions de leurs formes, à des degrés plus élevés ou plus bas, dans l'échelle des sons : ces transpositions se faisaient par des procédés qui seront expliqués dans la section de cette histoire consacrée à la musique des Grecs. Dans les premiers temps de l'histoire de cette musique, et lorsque le genre enharmonique était le seul connu, chaque mode pouvait recevoir plusieurs formes, par des arrangements divers d'altération des sons de l'octave : cette coïncidence avec le système de formes variées de la musique antique de l'Inde et de la Perse, est une indication nouvelle de la filiation des peuples dont on vient de voir le tableau.

La transformation complète de la musique, et la création du système diatonique devenu l'origine de la musique européenne du moyen âge et de la renaissance, commencèrent par la substitution du *tétracorde*, ou série de quatre sons, à la division simple de l'octave. C'est dans ce nouveau système, dont la conception sera expliquée, que s'introduisit le genre chromatique proprement dit, appelé par les Grecs *chromatique tonique*. Dans ce genre, le demi-ton fut substitué au quart de ton, qui disparut; mais cette innovation importante ne fut que l'intermédiaire par lequel on arriva au *genre diatonique*, dans lequel les sons de l'échelle furent placés à des intervalles

de tons et de demi-tons inégalement répartis. Alors fut achevée une des plus grandes révolutions dont l'histoire de la musique ait conservé le souvenir; alors sortit enfin du chaos ce genre diatonique considéré, par une erreur singulière, comme le seul qui soit en rapport avec l'organisation humaine, tandis qu'il n'a été que le fruit de lents progrès, chez une race éminemment intelligente et perfectible.

Il est à remarquer que ce genre diatonique n'est pas encore celui de la musique européenne moderne, le seul qui remplisse toutes les conditions nécessaires de l'art complet; il en est même très-éloigné, car ses modes divers sont basés sur les différences de constitutions d'octaves, c'est-à-dire, sur des variétés de position des demi-tons, en raison du son déterminé qui devient l'initial du mode. Si, suivant certains calculs qui seront mis sous les yeux du lecteur, la formation du genre diatonique peut être rapportée au neuvième siecle avant J.-C., il n'aura pas fallu moins de 2,500 ans pour passer de ce système de tonalité à celui de la musique moderne; car celui-ci ne s'est révélé au génie d'un grand musicien que dans les premières années du dix-septième siècle de l'ère chrétienne.

Il est nécessaire que je déclare ici que tout ce qu'on vient de lire sur l'origine et les transformations du système tonal de la musique des Grecs ne provient pas de renseignements positifs de l'histoire, car une profonde obscurité environne tout ce qui est antérieur à Pythagore et l'on ne commence à rencontrer quelques indications précises, concernant la musique grecque, qu'environ 500 ans avant J.-C. Les bases de la génération et des transformations des tonalités de cette musique ne peuvent se trouver que par des rapprochements de faits dont l'enchaînement n'est possible que par induction. Ce sont des études difficiles et minutieuses que je serais tenté d'appeler la philologie comparée de l'histoire de la musique. Peut-être dira-t-on que ses résultats se réduisent à de pures hypothèses; mais, en l'absence de documents certains, l'hypothèse qui ressort de la nature des choses est encore de l'histoire. En isolant le peu qu'on sait de la musique des Grecs, on n'a pu l'expliquer, et l'on est tombé dans l'anarchie d'opinions qui se perpétue, au moment même où ceci est écrit, dans de nombreux ouvrages produits par des hommes d'un mérite incontestable, mais qui n'aboutissent point à satisfaire ceux qui connaissent l'état de la question.

§ XI.

Les Pélasges qui entrèrent en Italie à deux époques assez rapprochées, les premiers sans chefs connus, les autres sous la conduite d'Œnotrus, et qui s'établirent, les uns dans l'Étrurie, les autres dans le *Latium*, avaient, comme on l'a vu, la même origine que ceux de la Grèce, et appartenaient à la même grande migration des Ariens. Du mélange des premiers avec les Rhasènes, peuple de même origine, qui s'était arrêté longtemps dans la Rhétie, provinrent les *Tusci* ou Étrusques, et des compagnons d'Œnotrus sortirent les Sabins et d'autres peuples du Latium.

Le système musical de ces peuples n'est pas connu; mais l'identité d'origine qu'ils ont avec les Pélasges de la Grèce et de l'Asie Mineure, les rapports plus remarquables encore de la langue latine avec le sanscrit que ceux de la langue grecque avec celle-ci (1); l'analogie parfaite du style étrusque avec le plus ancien style grec dans les arts du dessin; enfin, la ressemblance frappante des instruments de musique représentés sur les bas-reliefs et sur les vases peints recueillis dans l'ancienne Étrurie, dans la Campanie et dans l'Apulie, avec ceux des monuments grecs parvenus à notre connaissance, tout enfin nous porte à croire que le système tonal de tous ces peuples de l'antique Italie a dû être originairement pélasgien, c'est-à-dire identique avec le plus ancien système de la musique des Grecs.

A l'égard des *Sicani* et des *Siculi*, qui peuplèrent la Sicile, il n'en fut vraisemblablement pas de même, car les Phéniciens, qui se mêlèrent à eux, et qui bâtirent les villes de Panorme et de Lilybée, durent modifier le système pélasgien des habitants primitifs du pays par l'introduction d'éléments sémitiques. Les rapports de certains poëmes chantés, encore en usage dans la Sicile, avec le Cantique des cantiques de la Bible, lesquels ont été remarqués par un savant voyageur,

---

(1) Les colonies phéniciennes et égyptiennes fixées dans la Grèce, dès les temps les plus anciens, avaient introduit dans la formation de la langue grecque des éléments sémitiques qui modifièrent les bases sanscrites de cette langue. Mais, dans la formation des idiomes latins et étrusques, pareille chose n'arriva pas, sauf chez les Romains, alors que la langue était faite. Les peuples conquérants qui s'étaient unis, après leurs victoires, avec les Pélasges de l'Étrurie, étaient tous de la même race.

ainsi que la ressemblance saisissante des mélodies populaires des Siciliens avec les chants arabes, donnent beaucoup de vraisemblance à ces conjectures (1). Tout cela sera établi dans le cours de cet ouvrage.

La grande nation des Celtes, identique dans son origine avec les Pélasges, et sortie comme ceux-ci de la première migration arienne, ne s'avança que lentement dans les Gaules, comme il a été dit précédemment. Le temps où les Celtes furent entièrement établis dans cette contrée est très-ancien, car, après en avoir expulsé les Ibères, et les avoir rejetés d'un côté dans les Alpes et de l'autre dans les Pyrénées, on les voit, au dix-septième siècle avant l'ère chrétienne, poursuivre ces mêmes Ibères en Espagne, les vaincre de nouveau, puis se mêler à eux pour former la population des bords du Tage, connue sous le nom de *Celtibères*. On voit aussi que la race celtique était en possession de toute la Gaule au treizième siècle avant l'ère chrétienne, lorsqu'une nouvelle migration de Cimmériens ou *Kymris* sortit des régions situées au nord du Pont-Euxin, traversa la Germanie, et s'établit dans la partie de la Gaule située entre le Rhin et la Seine, refoulant ses anciens frères les Celtes ou Gaëls vers l'Ouest. Une colonie de ceux-ci passa ensuite de la Bretagne dans la partie occidentale de l'Angleterre, à laquelle elle donna le nom de *Kymbery* (*Cambria* des Romains), et plus tard celui de *Galles* ou *Wales*, tandis que les

---

(1) Il existe au Musée de Berlin une grande stèle représentant le roi assyrien *Sargon*, avec une inscription en caractères cunéiformes, monument découvert dans les ruines de l'antique ville de Cittium, en Chypre : on en voit un plâtre au musée assyrien de Paris. M. de Longpérier, conservateur de ce musée, dit, à propos de cette découverte singulière : « La présence de « monuments assyriens dans l'île de Chypre est un fait de la plus haute importance pour l'his- « toire de l'art. Il nous explique comment, même avant l'avénement des Achéménides et les in- « vasions de ces princes en Asie Mineure et en Grèce, ces contrées avaient pu emprunter à l'As- « syrie des notions d'art, des types qui se sont transmis traditionnellement dans toutes les par- « ties de l'Occident où les Grecs s'étaient établis.

« Dans une époque très-reculée, il a dû exister de fréquentes communications entre Chypre, « Rhodes, la Crète et la Sicile, et les écoles d'artistes crétois, rhodiens et siciliens auront reçu « des leçons et des modèles de ces habiles sculpteurs assyriens qui, à une époque où Rome existait « à peine, étaient si expérimentés dans la pratique de l'art (*Notice des antiquités assyrien- « nes*, etc. Narration, p. 16). »

M. de Longpérier fait ensuite des rapprochements pleins d'intérêt pour établir les rapports intimes du plus ancien style grec et étrusque avec l'assyrien. J'admets très-bien ces rapports pour les Étrusques par la tradition de l'Asie Mineure, mais non par des communications immédiates des Étrusques avec le monde sémitique, que prétendent établir certains ethnologues de l'époque actuelle.

nouveaux Celtes passaient la Seine et se répandaient sur les bords de la Loire, où ils se mêlèrent aux premiers habitants du pays, si toutefois ils ne les exterminèrent point. Au commencement du septième siècle avant J.-C., d'autres Kymris ou Cimbres firent une nouvelle invasion dans les Gaules, d'où ils passèrent dans les îles Britanniques. Ils semblent avoir été les premiers habitans de l'Écosse et avoir occupé le nord et l'est de la Grande-Bretagne, s'étendant ensuite vers le sud, et refoulant une partie des Gaëls dans l'Irlande. Nous ne suivrons pas tous les mouvements de ces populations, qui sortaient toutes de la même source; ces mouvements dont la Gaule et les îles Britanniques furent le théâtre pendant une longue suite de siècles, et les modifications qui en furent les conséquences chez tous ces peuples, n'ont pu faire disparaître les rapports des langues celtiques avec la belle langue primitive dont elles étaient issues, c'est-à-dire, avec le sanscrit. Ces rapports ont été établis d'une manière incontestable (1). Par le nom de *langues celtiques*, on entend divers idiomes divisés en deux branches principales, à savoir, le *gaélique*, qui comprend l'ancien irlandais et l'*erse*, parlé par les montagnards de l'Écosse; le *cymrique* est la seconde branche : c'est à elle qu'appartiennent le *bas-breton*, le *gallois* ou *welche*, et le *cornique*, ancienne langue du comté de Cornouailles.

Si l'affinité des langues indo-celtiques n'a pu disparaître après des milliers d'années et d'immenses révolutions dans l'existence des peuples, il en est de même à l'égard des rapports de tonalité dans ce qui reste des anciens chants chez les peuples issus des Celtes, des Cimbres et des Scandinaves. L'analogie de l'ancienne musique des Welches ou Gallois, des Irlandais et des Écossais avec les modes de l'antique musique de l'Inde a été aperçue vaguement par W. Jones, Gore Ouseley, Patterson et d'autres : elle sera rendue inattaquable dans le cours de cette histoire, et, des recherches faites sur ce sujet, résultera la preuve nouvelle que le système diatonique n'a été, dans l'origine de l'art, celui d'aucun peuple issu de la souche blanche ou arienne, et que cette détermination de l'échelle des sons, loin d'être un produit immédiat de la nature, comme se le sont persuadé des

---

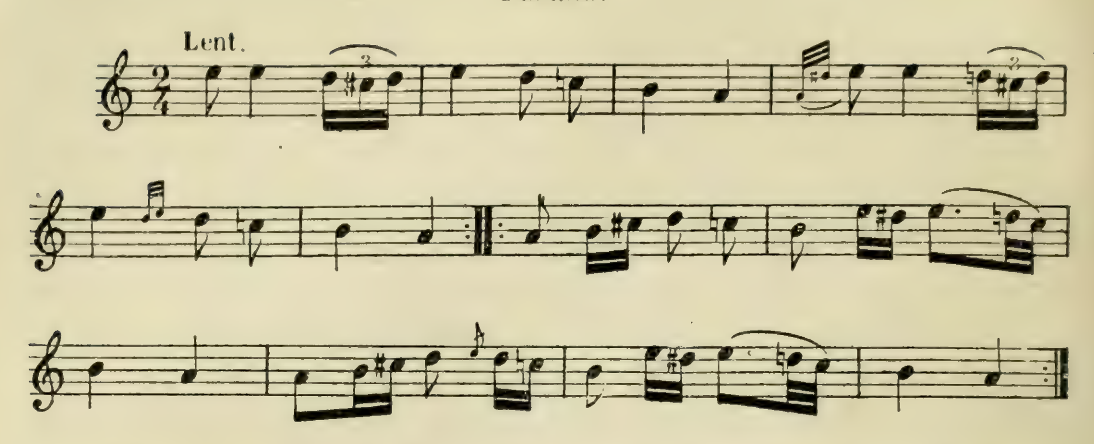
(1) Pictet, *Mémoire sur l'affinité des langues celtiques avec le sanscrit*, ouvrage couronné par l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut, déjà cité.

théoriciens et des historiens qui n'ont pas suffisamment étudié la question, cette échelle, disons-nous, fut l'acquisition tardive de l'élément indispensable de l'art complet, due au perfectionnement de l'espèce humaine.

La communauté d'origine de la musique chez les peuples qui appartiennent à la race arienne ne s'établit pas seulement par les rapports de principes de tonalité, car, nonobstant l'obscurité qui environne les temps anciens, et malgré les altérations multipliées qu'ont subies les choses humaines, il est encore possible de saisir certains types primitifs dans les chants des nations de l'ancien monde, quelles que soient les différences d'époque et de climat. Dans les exemples d'un de ces types qu'on va trouver ici, il a fallu, pour quelques-uns, faire abstraction des intonations qui ne sont plus saisissables par notre sens musical, habitué qu'il est aux successions diatoniques; bien que l'usage de ces intonations subsiste encore chez certains peuples de l'Orient. Nous avons donc substitué, aux intonations de cette espèce, celles de l'échelle diatonique dont elles se rapprochent, dans les mélodies de quelques peuples qui n'étaient pas ou qui ne sont pas encore parvenus à la connaissance des intervalles rationnels des sons, ou qui du moins n'en avaient pas une conception nette lorsque ces chants ont été composés.

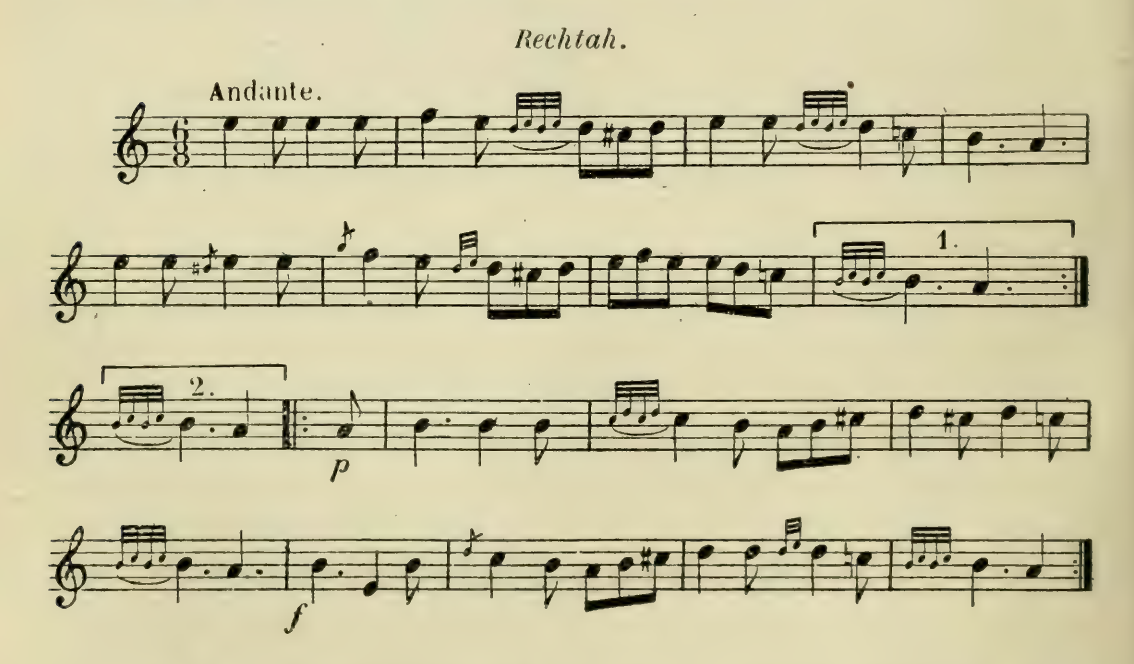
Le type choisi pour la comparaison qui va être faite est le plus simple, et conséquemment le plus reconnaissable : il consiste dans un mouvement radical descendant de la cinquième note d'une gamme mineure vers la tonique, ou vers le second degré, sous des formes plus ou moins variées, et dans des rhythmes divers, mais toujours reconnaissables sous ces capricieuses fantaisies de l'imagination des peuples. C'est dans un certain nombre de types ainsi caractérisés que réside tout le chant populaire des temps anciens et modernes. Le plus ancien de tous les chants réunis ci-après est un *turana* (chant d'amour) de l'Inde, dans le mode *varati*, qui correspond à notre ton de *la* mineur, avec deux notes variables, *ut* et *ré*, qui, tour à tour, avaient à peu près l'intonation de ces notes de notre échelle, ou étaient élevées par un *srouti* ascendant (un peu plus d'un quart de ton), lequel les faisait intermédiaires entre *ut* et *ut* dièse, et entre *ré* et *ré* dièse. Les notes marquées par un dièse dans la notation suivante sont celles qui, dans l'ancienne tonalité de l'Inde, subissaient ces altérations.

Turana.



Le *rechtah* (1) suivant est une ancienne mélodie persane introduite dans les provinces de l'Inde en deçà du Gange, pendant la domination de la dynastie des Gaznévides (950-1189 de l'ère chrétienne). Son analogie avec l'air précédent est remarquable.

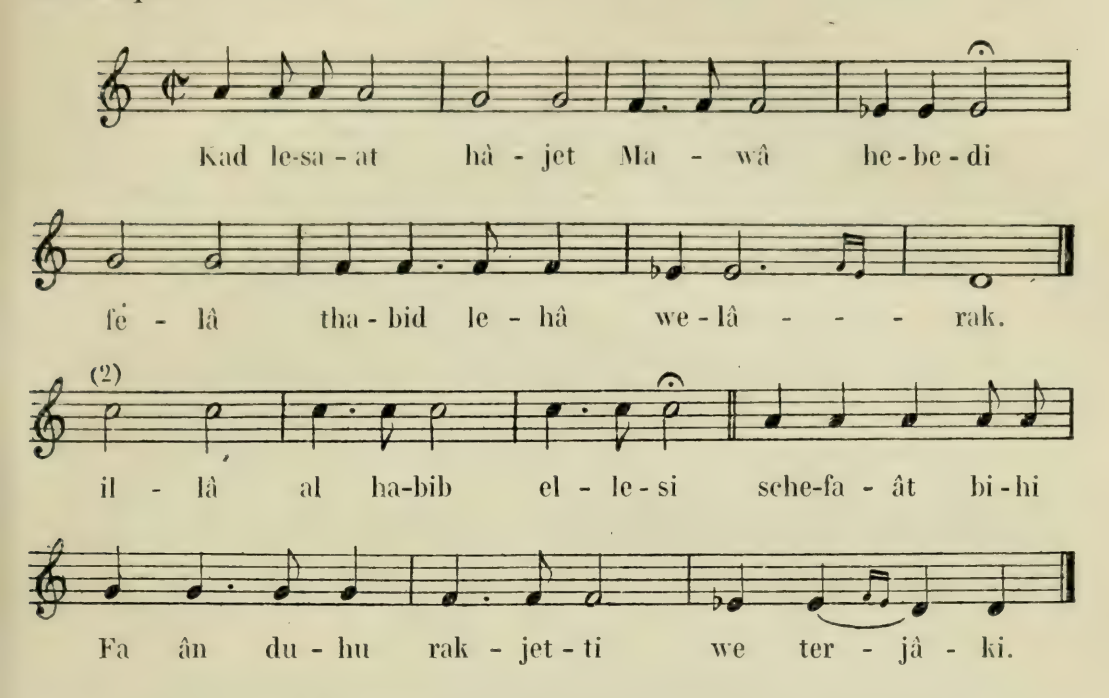
Rechtah.



Abd-el-Khâdir, auteur persan d'un traité de la musique arabe, écrit à Constantinople vers l'an 824 de l'hégire (1421 de l'ère chrétienne), y a inséré un chant du même type qui offre beaucoup d'intérêt par son antiquité, car l'auteur le donne comme un chant populaire. Kiesewetter a publié une traduction de ce chant en notation euro-

(1) Expression de désir.

péenne, mais il l'a notée une tierce trop haut, comme le prouvent les chiffres arabes qui correspondent à nos notes, et, par sa trop grande confiance dans le système de mesure réglée par la prosodie, il en a complétement altéré le rhythme (1). Voici cet intéressant monument archaïque :



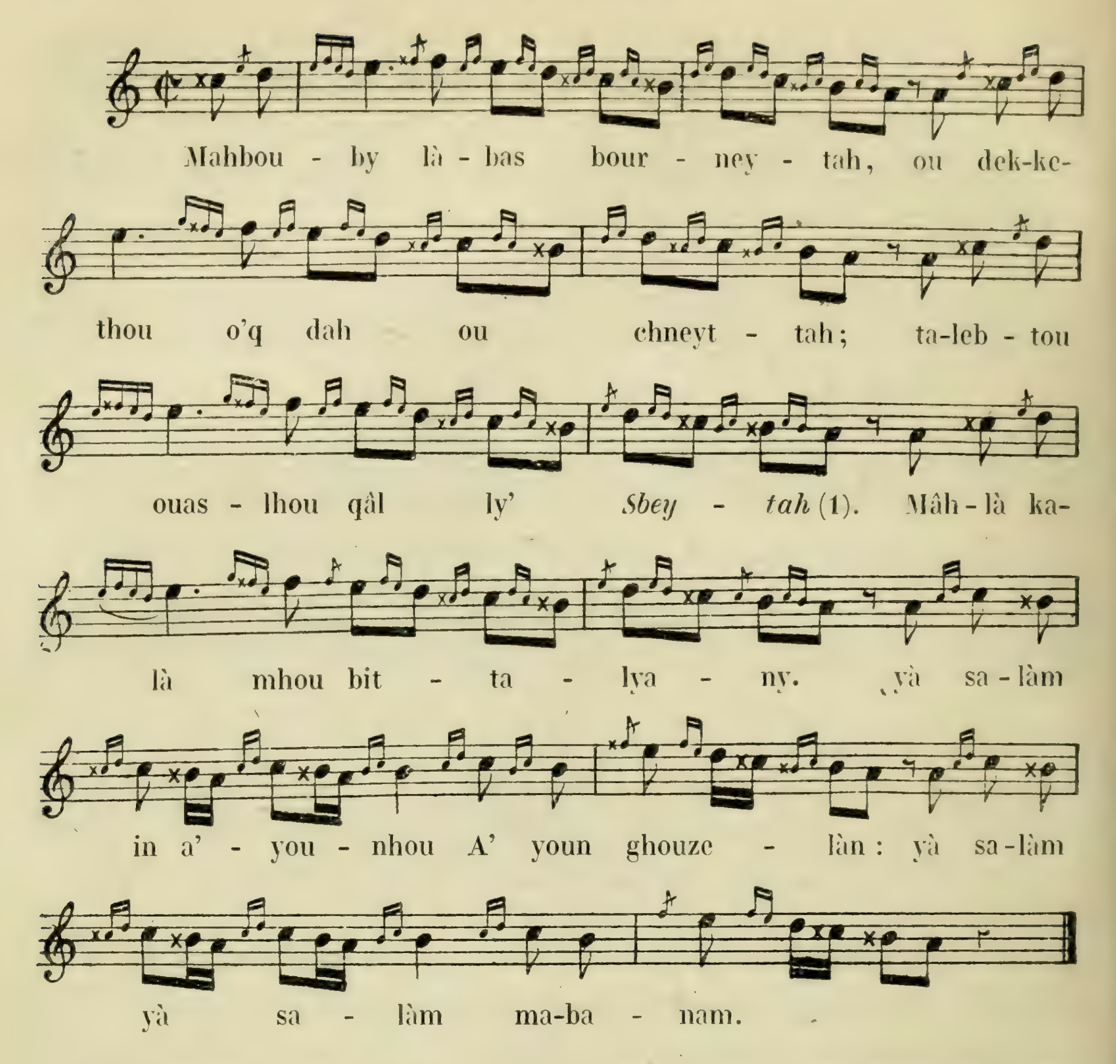
Une multitude d'airs arabes est faite d'après ce même type, plus ou moins contourné, mais toujours reconnaissable, en dépit des intonations irrationnelles de certaines notes, et du luxe de fioritures dont les musiciens du pays les surchargent. Le chant de ce genre noté ci-dessous est dans le mode appelé *naoua*, qui a aussi de l'analogie avec notre ton de *la* mineur, mais dans lequel les notes *ut* et *fa* tiennent le milieu entre le bécarre et le dièse, et la note *si* est intermédiaire de *si* bécarre et de *si* bémol (3). Ces notes sont marquées par le signe ×.

---

(1) Kiesewetter, *Die Musik der Araber*, tab. V. Voyez la table des sons du système arabe, liv. 4, chap. II de notre Histoire de la musique.

(2) Keisewetter, qui a mal interprété quelques-uns des chiffres arabes de l'original, n'a rien compris à ces trois mesures. Le chiffre 22, avec lequel elles sont notées, répond à notre *ut* (*do*). Il est évident que le chant est ici suspendu, et que les paroles sont presque parlées ; puis la mélodie reprend sur les mots *schefaât bihi*.

(3) Cf. Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, dans la grande *Description de l'Égypte*, t. XIV de l'édition in-8°, p. 155. Il s'exprime en ces termes dans les notes de cette page : « Les ornements de cet air, exécuté comme il l'est ordinairement par les musiciens ou autres « habitants naturels de l'Égypte, étant un peu moins baroques que ceux des autres chansons « arabes, nous avons entrepris de les noter. »



Les Juifs d'Orient ont un cantique dont le type est évidemment le même que celui des mélodies qu'on vient de voir. Il se chante dans l'*Hagadah,* fête solennelle en commémoration de la sortie du peuple hébreu de l'Égypte, sous la conduite de Moïse. Ce chant est aussi en usage dans les synagogues de l'Europe, mais plus ou moins altéré (2).

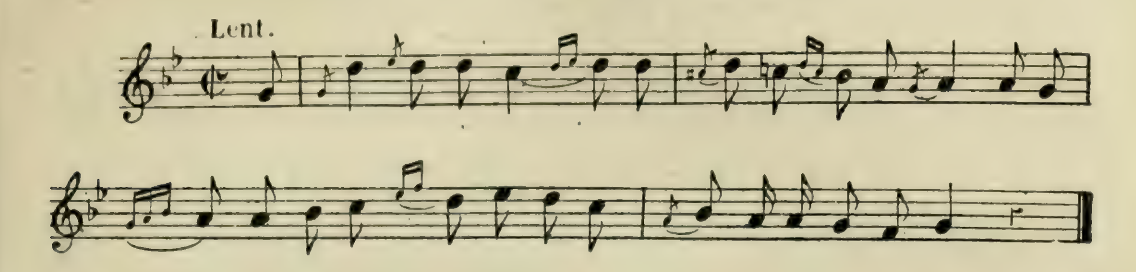
Cette chanson fut composée sur un ancien air arabe pendant le séjour de l'armée française, commandée par le général Bonaparte, en Égypte. Le savant Sylvestre de Sacy a fait cette traduction française du premier couplet :

« Mon bien-aimé est couvert d'un chapeau; des nœuds et des rosettes ornent sa ceinture.
« J'ai voulu le baiser; il m'a dit : *Aspetta* (attends). Ah ! qu'il est doux son langage italien !
« Dieu me garde de celui dont les yeux sont comme des yeux de gazelle! Baise-moi, toi dont le
« langage est si doux! Salut! »

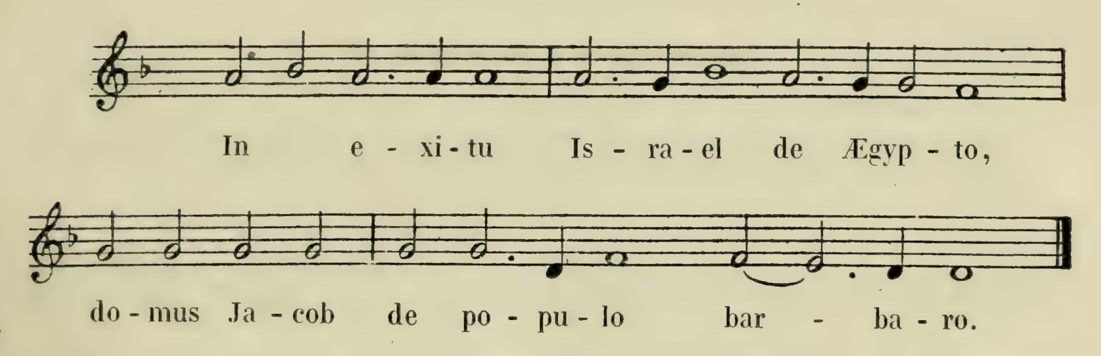
(1) Par ce mot, *sbeytha,* l'auteur arabe a voulu rendre le mot italien *aspetta.*

(2) M. J. Offenbach, chantre de la synagogue de Cologne, en a publié une version qui s'éloigne de ce qu'on voit ici, dans son édition de l'*Hagadah, oder Erzæhlung von Israels Auszug aus Egypten;* Cologne, 1838, gr. in-8°.

La tradition orientale doit être la meilleure parce qu'elle est plus près de la source (1). La voici :



Il est très-remarquable que le chant du psaume *In exitu Israel*, du culte catholique, qui rappelle aussi la délivrance des Hébreux, est du même type, dont la forme radicale est toujours sensible sous les variations qui le modifient. Jusqu'au huitième siècle, ce psaume avait été chanté sur les intonations des huit tons, comme les autres psaumes : il paraît hors de doute que lorsque le nouveau chant fut introduit dans l'Église romaine, il y fut importé de l'Orient avec les ornements qui y sont en usage, et qu'il fut ensuite simplifié, comme on le voit ici :

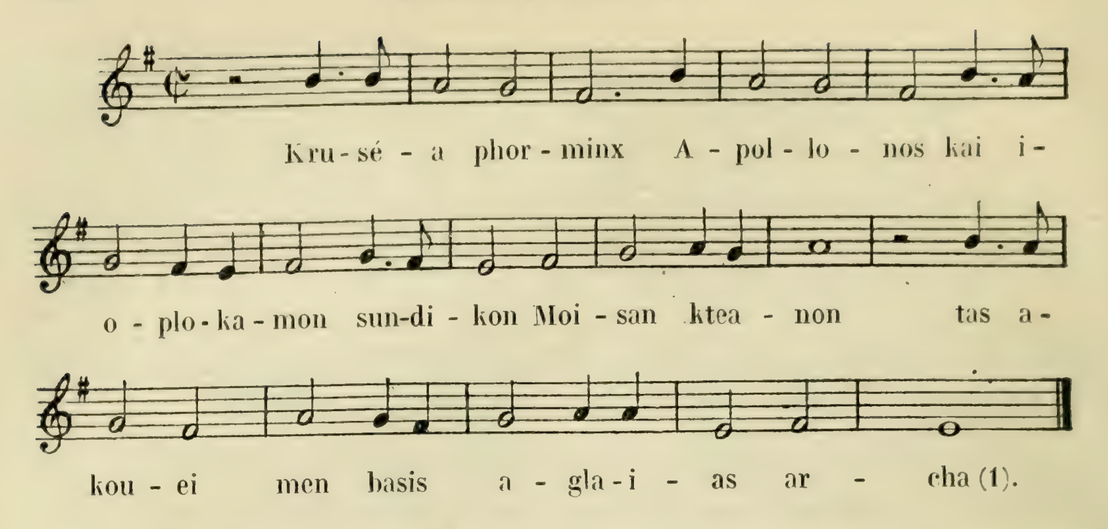


Un chant qu'on croit être un fragment de la mélodie d'une ode de Pindare, quoique des doutes se soient élevés sur son authenticité, est basé sur le même type, ce qui suffit pour démontrer son origine antique, sans prouver toutefois qu'il ait été primitivement appliqué à la première Pythique. Le commencement de cette mélodie suffit pour le rapprochement dont il s'agit (2).

---

(1) J'en suis redevable à l'obligeance de M. Carmoly, savant israélite.

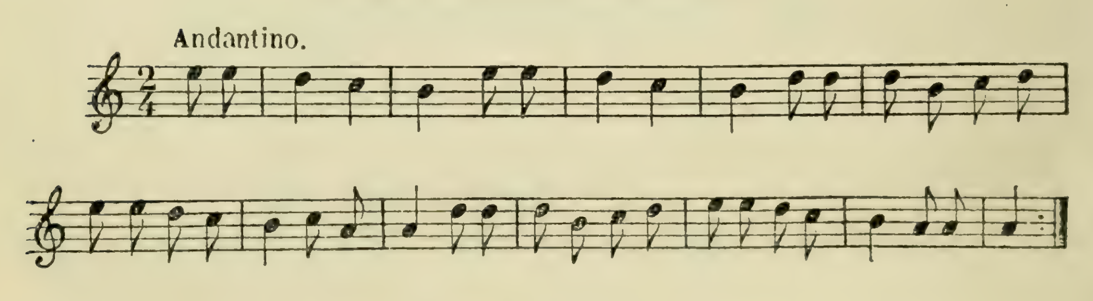
(2) On trouvera ce chant complet dans la section où il sera traité de la musique des Grecs. J'expliquerai en son lieu ce qui m'a déterminé à la présenter sous la forme qu'on voit ici, forme à la fois métrique et rhythmique.



Des peuples dont l'origine arienne n'est pas douteuse, les Slaves, ont des mélodies traditionnelles dont l'analogie avec ce chant grec sont frappantes. On en trouve sous toutes les formes en Russie, en Pologne et dans la Bohême, chez les Finlandais et chez les Zinganes, appelés communément *Bohémiens*. Il suffira d'en donner ici quelques exemples, choisis dans un grand nombre.

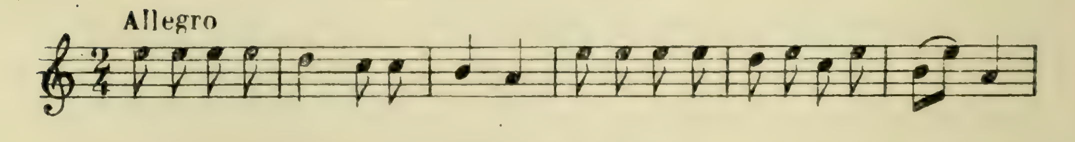
Pesne Protiaschnia Malorossischia.

Chanson lente de la petite Russie (2).



Pesne Tsiganskia,

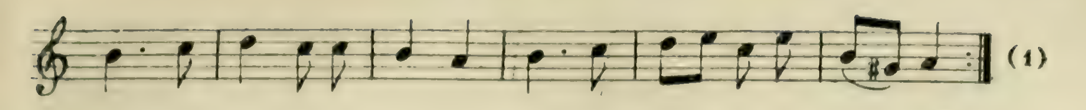
Ou chanson de danse des Bohémiens (3).



(1) « Lyre dorée, possession commune d'Apollon et des Muses à la noire chevelure, la danse, « source de la joie, obéit à tes sons. »

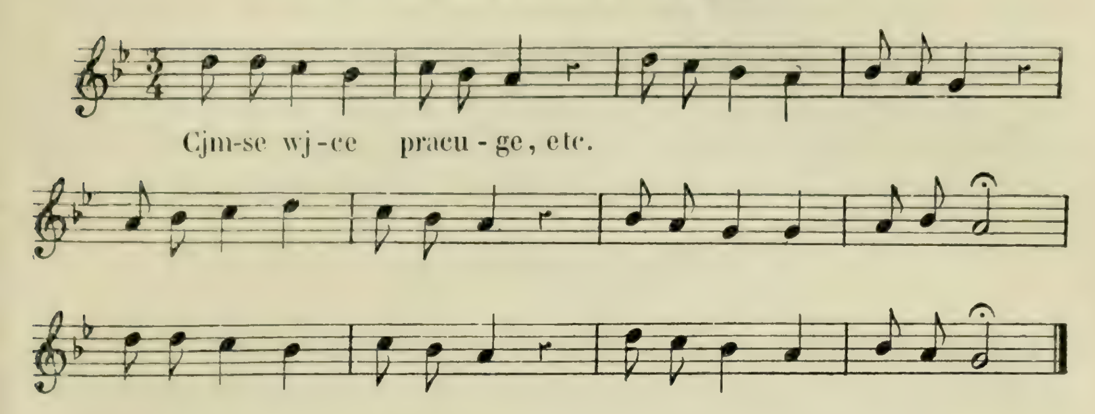
(2) Cette chanson est tirée des *Dissertations sur les antiquités de la Russie*, par Mathieu Guthrie, pl. 2 de musique; Pétersbourg, 1795, in-8°.

(3) *Ibid.*

 (1)

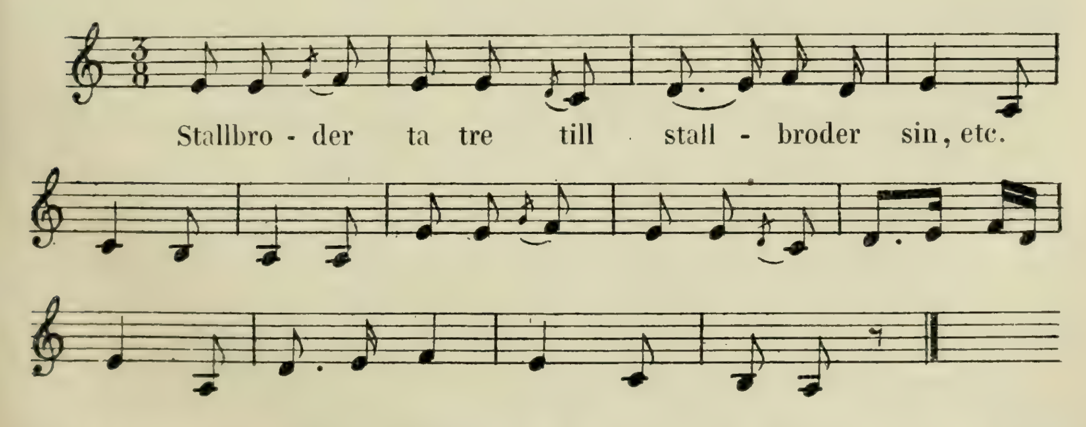
Pracowitost.

Ancienne mélodie de la Bohême, d'origine tchèque (2).



Une complainte sur la mort de Jean Huss, brûlé vif en 1415 par arrêt du concile de Constance, fut chantée dans toute la Bohême soulevée, et devint le cri de guerre des Hussites, sur une mélodie dont le type est le même.

Il existe un air populaire de la Suède, ancienne mélodie des bardes scandinaves, qui conserve le même type, et dont le caractère asiatique est remarquable; le voici (3) :

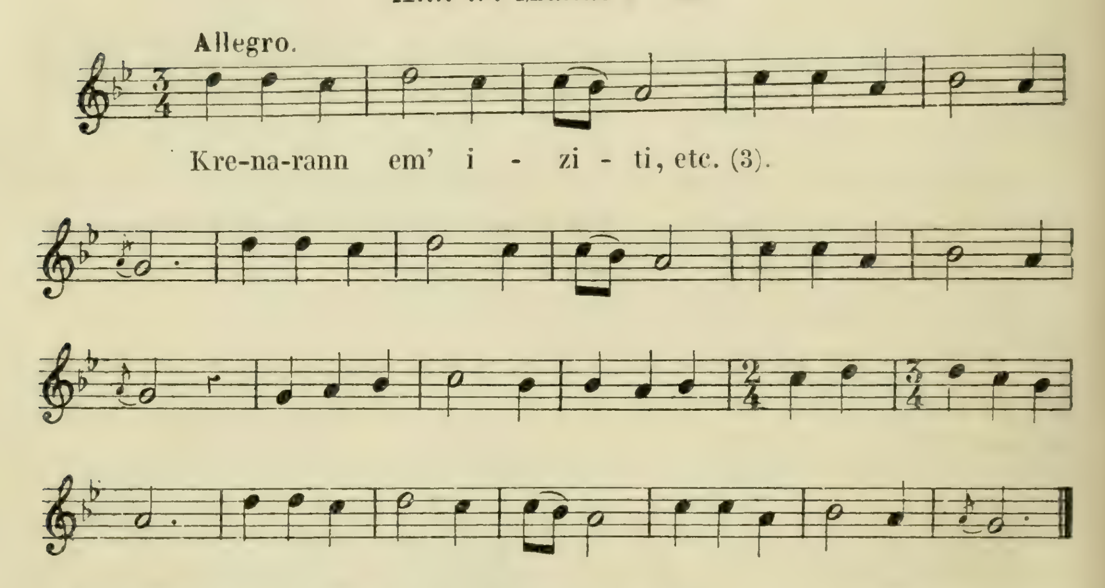


Ce même type, dont l'origine est dans l'Inde, et qu'on trouve chez

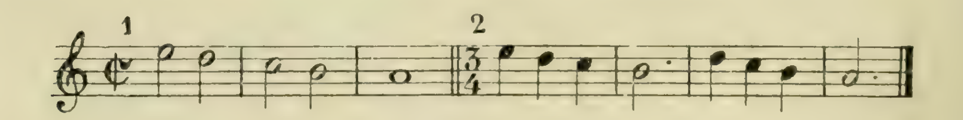
(1) Voyez, pour les airs finlandais du même type, le § V de cette introduction, p. 46.
(2) Tiré du recueil intitulé : *Geskych Piesnj ;* Prague, 1573, in-8°, p. 19.
(3) *Svenska Folkmelodier, for den forsta sängunder-visningen i scholorna, utgifna af C. E. Sodling ;* Stockholm, 1849, n° 9.

les Arabes, dans la synagogue juive et dans le culte catholique, dans la Grèce antique, dans la Finlande, chez les nations slaves et scandinaves, et que M. Layard a aussi rencontré chez les *Yesidis*, peuplade kourde qui tire son origine des Chaldéens (1), les descendants des Celtes nous en offrent des exemples variés dans leurs mélodies populaires. Parmi les chants de ce genre recueillis par M. Hersart de la Villemarqué (2), dans la Basse-Bretagne, il s'en trouve un qui a pour titre *Ann tri Manac'h ruz* (les trois moines rouges). Le sujet est une vieille légende sur un crime des Templiers. La poésie est en dialecte cornique ou de Cornouaille.

Ann tri Manac'h ruz.



Le type de ces chants, et de beaucoup d'autres qui ne peuvent être rapportés ici, se résume dans ces formes radicales :



Quelques types primordiaux se retrouvent ainsi dans les chants populaires des nations issues des races blanches sémitiques et ariennes. Ce serait une erreur de croire que de semblables rapports sont un

(1) *Discoveries in the Ruins of Nineveh and Babylon*, p. 669.
(2) Barzaz Breiz, *Chants populaires de la Bretagne,* t. II, 1re partie, n° XXIV ; 4e édit.
(3) Je frémis de tous mes membres, etc.

simple effet du hasard; car le hasard ne procède pas par des lois régulières. On ne peut douter que les mêmes circonstances par lesquelles se sont formulées les langues sorties d'une même souche, sous des aspects différents, n'aient exercé la même influence sur des mélodies engendrées par des types primitifs; sous la diversité des formes, ces types se reproduisent d'une manière évidente et ne peuvent être méconnus. Il y a donc à tirer de cette analogie musicale un nouvel argument en faveur de la filiation des peuples, établie par la science ethnographique; car ce fait n'est pas moins significatif que les rapports des langues, et les débris d'un monde disparu.

§ XII.

La fin des temps héroïques de la Grèce, l'adoucissement des mœurs de ses habitants, ainsi que les premiers produits de leur génie dans l'art et dans la science, datent des poëmes d'Homère, environ 300 ans après la guerre de Troie, ou neuf siècles avant l'ère chrétienne. Vers le même temps, Lycurgue donne des lois à Sparte et fournit à la Grèce le premier modèle d'une constitution politique. La royauté, depuis longtemps abolie à Athènes, disparaît successivement d'Argos, de Corinthe, de l'Arcadie, de l'Élide, de la Messénie, et, dès le septième siècle avant J.-C., tous les États de la Grèce sont constitués en républiques. Seule, Lacédémone conserve la forme du gouvernement monarchique. Vers la même époque, Rome, fondée dans l'année 753, commence l'essai de ses forces contre les petits États qui l'environnent, et prélude à la conquête du monde.

Attaquée par les puissants rois de Perse Darius et Xerxès, la Grèce donne à l'univers le beau spectacle d'une poignée de héros qui osent se mesurer avec d'innombrables armées, pour la liberté de la patrie. La défense du passage des Thermopyles par Léonidas, à la tête de quelques Spartiates, et les victoires prodigieuses de Marathon, de Salamine, de Mycale et de Platée, assurent l'indépendance de la Grèce (490-479 avant J.-C.), et dispersent ou anéantissent d'innombrables armées asiatiques qui l'avaient envahie (1). Alors commencèrent

(1) M. de Gobineau a jeté quelque ridicule sur ces événements extraordinaires, et a écrit ces paroles : « Comme déclamation, cela est enthousiasmant; mais, à parler sensément, tous ces

les plus beaux temps du développement intellectuel des Grecs : la poésie, l'éloquence, la philosophie, les arts, font de rapides progrès, et le génie grec se manifeste dans des œuvres qui excitent encore l'admiration universelle.

Vers la même époque (480 ans avant J.-C.), ou peu auparavant, la musique de ce grand peuple était devenue purement diatonique. Les efforts faits par Timothée de Milet, Phrynis et Philoxène, pour la ramener au genre chromatique, et pour la rapprocher de son origine asiatique, furent sans succès; car les organes s'étaient accoutumés à ne produire et à n'entendre que des intervalles de sons d'une intonation plus facile et plus saisissable. Cette musique nouvelle excitait chez les Grecs des transports d'enthousiasme. Les anciens jeux Olympiques, Isthmiques, Pythiques et Néméens, autrefois souvent interrompus, étaient alors régulièrement célébrés; ils émouvaient toute la Grèce, ou par le talent des artistes, ou par le génie des poëtes célébrant la gloire des vainqueurs du concours.

Quel était le caractère esthétique de la musique des Grecs à cette époque? En d'autres termes, en quoi consistaient ses beautés, ses formes, ses moyens d'action, et comment les musiciens grecs parvenaient-ils à émouvoir jusqu'à l'enthousiasme une nation sensible et spirituelle, dont le génie dans les autres arts éclate par des œuvres d'une beauté achevée? En vérité nous l'ignorons et nous l'ignorerons toujours; car un art ne peut être connu que par ses monuments; or, ceux de la musique des Grecs sont anéantis à jamais. Les eussions-nous, d'ailleurs, nous n'en pourrions tirer que peu de lumière, les moyens d'interprétation certaine nous manquant absolument. Quelques misérables fragments de chants ont été retrouvés par des érudits, et l'on en a cherché la signification musicale au moyen de certaines indications fournies par des écrivains grecs. Vingt traductions complétement différentes en ont été faites, et tous ces efforts d'érudition et de patience n'ont abouti qu'à des résultats plus ou moins ridicules. Il y a plus : on n'a pu se mettre d'accord sur le mode de

« beaux triomphes ne furent qu'un accident ». (Ouvrage cité, t. II, p. 485.) » Quel accident qu'une armée de 700,000 hommes battue et dispersée par quelques citoyens ! Fidèle à sa thèse de la dégénération de l'espèce humaine par le mélange du sang, le savant distingué qui a écrit ce passage voit dans l'établissement de quelques colonies sémitiques en Grèce, longtemps avant les Hellènes, la cause fatale de son asservissement futur. Rien ne peut empêcher cet asservissement : le reste n'est qu'accident ! Tel est l'effet ordinaire des systèmes préconçus.

récitation des vers grecs, ni sur la signification absolue du système de la métrique, dans ses relations avec la musique. Or, la poésie était si intimement liée à la musique dans l'antiquité qu'on ne peut en quelque sorte séparer l'une de l'autre. Avec si peu de connaissance de ce qu'était en soi l'œuvre produite par l'union de ces deux arts, comment a-t-on pu se persuader qu'on parviendrait à savoir ce qu'était celui de ces arts dont on ne possède rien? Tout est mystère dans ce qui est rapporté, par les écrivains de l'antiquité, des effets prodigieux produits par la musique dans les concours des fêtes Olympiques, Pythiques et autres. Nous, qui savons qu'un orchestre complet ou un chœur sont à peine entendus en plein air à une certaine distance, et que toutes leurs nuances douces sont perdues pour les auditeurs, comment pourrions-nous comprendre qu'une flûte, une cithare, ou même une voix, aient pu porter leurs sons jusqu'aux points les plus éloignés des vastes cirques où se rendaient en foule les masses populaires, dans ces grandes fêtes nationales? Cependant la raison ne permet pas d'élever de doute sur la sincérité des récits d'écrivains qui s'adressaient à leurs compatriotes et contemporains, et ne disaient sans doute que ce que chacun avait pu voir et entendre. Il y a là évidemment quelque mystère que nous ne pouvons expliquer. N'y a-t-il pas, d'ailleurs, dans ces concours de flûte, de cithare, devant d'innombrables assemblées, quelque chose de primitif, de misérable, au point de vue de l'art véritable, qui suffit pour démontrer l'état élémentaire où la musique est restée chez les Grecs? Disons-le donc avec assurance, l'histoire de la musique grecque est pour nous d'un intérêt qui ne peut être méconnu; mais c'est par le système de la tonalité que cette musique a droit de fixer notre attention, parce qu'elle est l'origine, le point de départ de toute la musique du moyen âge et des temps modernes; quant à l'art musical grec lui-même, nous ne le connaissons pas; s'il est permis d'en avoir une conception vague, d'après ce qu'en ont dit quelques écrivains grecs, elle ne nous apparaît que sous la forme de chants populaires et religieux.

Les rivalités de Sparte, d'Athènes et de Thèbes, leurs collisions, et surtout la *guerre sacrée*, occasionnée par le pillage du temple de Delphes par les Phocéens, préparèrent la décadence de la Grèce. Affaiblies par ces événements, les républiques qui, seules, auraient pu s'opposer à la domination étrangère, se trouvèrent elles-

mêmes à la merci de Philippe, roi de Macédoine, puis de son fils Alexandre. Ce conquérant acheva d'épuiser les forces de la Grèce, en transportant ses meilleurs soldats en Asie, où la plupart trouvèrent un tombeau pour prix de la victoire. En vain de grands citoyens, à la tête desquels se placent Aratus et Philopœmen, essayèrent de rendre à leur patrie son ancienne vigueur; leurs efforts et ceux de la ligue achéenne ne purent empêcher le mal que fit à la Grèce la ligue des Étoliens, en appelant l'étranger dans le pays. Les longues guerres que se firent ces ligues rivales fournirent aux Romains un prétexte pour intervenir dans leurs dissensions. Après avoir soumis l'Illyrie, ceux-ci anéantirent les royaumes de Macédoine et d'Épire, et l'asservissement de la Grèce entière fut achevé par eux l'an 146 avant l'ère chrétienne. Devenue dès lors une province des États romains, sous le nom d'*Achaïe*, cette patrie des grands hommes et des grandes choses cessa d'avoir une existence propre, et marcha rapidement vers son déclin en ce qui tient aux arts et aux choses de l'intelligence.

§ XIII.

Après la conquête de la Grèce par les Romains, les artistes abandonnèrent en foule leur patrie pour aller chercher fortune à Rome, à Naples, en Égypte et dans quelques-unes des villes principales de l'Asie. Dès lors le système de la musique grecque devint exclusivement celui des Romains. C'était le même art qu'on trouvait à Rome aussi bien que dans les villes grecques d'Alexandrie et de Smyrne, dans les colonies de l'Asie Mineure et dans l'Archipel. Objet des travaux de théoriciens qui lui donnaient pour base ou la doctrine de Pythagore ou celle d'Aristoxène (1), ce système avait atteint ses derniers développements vers l'an 250 avant l'ère chrétienne. Les auteurs grecs diffèrent dans ce qu'ils nous apprennent de la nature, du nombre, de la position, et même de la nomenclature des modes de la tonalité, en raison du temps où ils vécurent et des lieux qu'ils habitèrent; mais on accorde plus de confiance sur ce point à un certain Alypius, qui vécut vers l'an 360 de notre ère. Il nous a conservé

(1) Ces doctrines seront expliquées dans la section concernant la musique des Grecs.

les tables de la notation des modes, dont il porte le nombre à quinze, bien que, plus de deux siècles auparavant, Ptolémée et plusieurs autres eussent essayé d'en réduire le nombre et de leur rendre leur ancienne forme tonale.

Lorsqu'on examine le chant des Églises d'Orient et d'Occident, aux premiers temps du christianisme, on y reconnaît l'ancienne tonalité de la musique grecque : à vrai dire, aucun autre système tonal ne se fait remarquer dans l'art avant la fin du seizième siècle, nonobstant certaines modifications dont la nature va être indiquée, mais qui sont plus apparentes que réelles.

A la suite des transformations dont il a été parlé dans cette introduction, les quinze modes de la musique grecque avaient été formés en prenant pour premier son d'une gamme chacun des degrés d'une échelle chromatique. Une partie de ces modes n'étant pas d'un usage habituel, le célèbre astronome et géographe Claude Ptolémée, de qui l'on a un traité de musique en trois livres, proposa d'en réduire le nombre à sept, qui avaient pour premier son déterminé chacun des degrés d'une gamme diatonique; en sorte que ces gammes ne différaient entre elles que par la position des demi-tons, lesquels changeaient ainsi de place dans chaque mode. Cette réduction n'était en réalité qu'un retour aux anciennes formes des modes de la musique grecque déjà en usage au temps de Pythagore. Remarquons au surplus que, quel que soit le nombre des modes, le principe de la musique diatonique des Grecs reste le même, car ces modes ne diffèrent toujours entre eux que par la position des demi-tons. Ce principe est invariable et l'on n'en peut tirer autre chose. On peut donc affirmer qu'aucune transformation tonale n'était possible si le principe n'était changé, à moins que la différence des modes n'eût été qu'une simple transposition. Dans la supposition que la Grèce fût demeurée libre et dans une situation prospère, comme au temps de Socrate et de Platon, la musique serait demeurée stationnaire, parce qu'elle était parvenue à ses derniers développements possibles longtemps avant l'asservissement du pays.

Le système des sept modes eut des partisans, particulièrement dans l'école d'Alexandrie. Dans d'autres écoles, où on l'adopta, on imagina d'en faire des transpositions, ce qui ramena de soi-même à la multiplicité des modes; car, en l'appliquant au chant de l'Église, on considéra chaque son déterminé comme initial ou *tonique* d'un mode pri-

mitif appelé *authentique*, et comme quatrième son d'un mode dérivé, désigné sous le nom de *plagal*. On comprend que, par cette opération, le nombre des modes fut doublé, et qu'au lieu de sept gammes on en eut quatorze, deux desquelles étaient toujours semblables, quant à l'étendue, mais différaient par la forme des chants qu'on y appliquait (1).

Cependant, les anciens chants de l'Orient ayant été transportés dans les églises d'Occident, vers la fin du troisième siècle et dans le courant du quatrième, saint Ambroise en adopta l'usage, suivant la tradition, et réduisit à quatre les sept modes de Ptolémée, par la suppression des trois premiers; en sorte que dans le système du chant ambrosien primitif, il n'y avait que quatre modes, lesquels étaient tous authentiques. Ce petit nombre de modes avait l'inconvénient de jeter quelque monotonie dans les formes des chants. On attribue au pape saint Grégoire le Grand une réforme de ce système de tonalité. Elle aurait été accomplie à la fin du sixième siècle et aurait consisté à faire, sur les quatre modes de saint Ambroise, une opération semblable à celle qui avait été faite longtemps auparavant sur les sept modes de Ptolémée; car les quatre modes authentiques furent doublés par l'addition de quatre modes plagaux placés à la quarte inférieure des premiers; d'où il résulte que le nombre des modes ou tons du chant ecclésiastique fut porté à huit. C'est ce même nombre de tons ou modes dont l'usage s'est conservé généralement jusqu'à ce jour dans l'Église. Il n'est pas certain que saint Grégoire soit l'auteur de la constitution du plain-chant en huit tons : il est même vraisemblable qu'elle fut faite d'abord dans l'Église grecque, d'où elle passa dans l'Église romaine; car l'*Hagiopolitès*, ancien traité de musique grecque et particulièrement du chant de l'Église, dont la rédaction paraît appartenir à la fin du septième siècle, et qui n'est qu'une compilation d'ouvrages plus anciens, présente la doctrine des huit tons comme étant dès longtemps connue : enfin, le grand livre des prières du matin et du soir avec le chant noté, à l'usage du rit grec, est appelé *octoéchos*, c'est-à-dire, *les huit tons*. Quoi qu'il en soit, il est certain que le résultat de cette organisation des huit modes ou tons fut de ramener, sous des points de vue différents, les sept modes

(1) Ceci sera expliqué dans la section relative à la tonalité du plain-chant.

de Pythagore ou de Ptolémée, et conséquemment le principe pur de la musique diatonique des Grecs, où les éléments d'une gamme sont exactement reproduits dans toutes les autres, en changeant seulement les degrés occupés par les tons et les demi-tons. Ainsi qu'il a été dit précédemment, on ne peut tirer autre chose du principe de la tonalité diatonique des Grecs, quel que soit le nombre des modes, et de quelque manière qu'on les considère.

Les traces des tonalités primitives de l'Asie se retrouvaient au moyen âge dans les mélodies populaires, modifiées par le temps, chez la plupart des nations de l'Europe : il est même certain qu'elles ne sont pas entièrement effacées en Irlande, en Écosse, en Suisse, dans la Styrie, la Moldavie, la Valachie, la Transylvanie, et chez les *Tsigueunes* ou *Zinganes*, lesquels sont répandus en Hongrie, en Pologne et jusqu'aux extrémités de la Russie. Les chants populaires de ces contrées, qu'on trouvera dans l'Histoire de la musique que nous publions, démontreront cette vérité. Mais, dans l'Église, la tonalité était devenue uniforme, et le caractère du chant religieux était à peu près le même dans tout l'Occident. Ce caractère, absolument opposé à celui des accents passionnés qui forment la base du chant oriental, aux temps les plus anciens, était grave, sévère, par la nature même des gammes diatoniques empruntées à la musique grecque (1). Son austérité s'était accrue par l'absence de mesure déterminée, et par l'anéantissement progressif du rhythme dans les chants du graduel et de l'antiphonaire, dont on aperçoit les premiers indices dans les livres du onzième siècle (2), et qui était complet au treizième.

(1) On a cru trouver des traces de l'emploi d'intervalles plus petits que le demi-ton dans un ancien livre de chant liturgique, et l'on a voulu en tirer la conséquence de l'usage établi d'intervalles de cette espèce dans le chant de l'Église au moyen âge. Cette opinion est un non-sens. Il n'existe dans aucun traité du chant de cette époque ni dans l'immense quantité d'antiphonaires connus la moindre trace d'un tel fait, impossible d'ailleurs dans l'exécution pour des chantres européens. Le fait indiqué par ce livre ne peut être qu'exceptionnel, et doit avoir pris sa source dans le chant arabe, au temps de la première croisade.

(2) On a opposé, à ce que j'ai dit ailleurs sur ce sujet, un passage du chapitre 15[e] du Micrologue de Guido d'Arezzo (voyez ce nom dans ma *Biographie universelle des Musiciens*), où il est dit que les chants sont métriques, parce qu'en les chantant on semble les scander comme des vers (*Metricos autem cantus dico, quia sæpe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur*) ; mais s'il en était encore ainsi en Italie au temps de Guido, tout avait changé au douzième siècle, par l'influence monastique, sous l'impulsion de saint Bernard. A l'exception des séquences, non-seulement on ne trouve plus de traces de rhythme, mais la prosodie même n'est plus respectée dans les livres de chant du treizième siècle.

Toutefois les rapports qui existèrent dans l'origine entre les chants de l'Église d'Orient et ceux de l'Église romaine ne s'effacèrent pas ensuite d'une manière si absolue, qu'il n'en restât et des formes communes, et certains ornements des mélodies, en sons plus ou moins rapides, dont les signes apparaissent dans les manuscrits que le temps nous a légués. Le goût de ces ornements, de ces groupes de sons et de trilles brisés ou tremblements de voix, devenu caractéristique dans les chants populaires de l'Espagne, sous la domination des Maures, s'était aussi répandu dans la France méridionale, par l'invasion des Sarrasins, qui furent en possession de l'Aquitaine pendant près de dix-huit ans, et dont la victoire remportée à Poitiers, par Charles Martel, en 732, délivra les Gaules. Ce goût se réveilla et devint général par le contact des Européens avec les nations asiatiques pendant la longue période des croisades. Les chants des troubadours et des trouvères nous en offrent des exemples nombreux, et l'usage en fut poussé jusqu'à l'excès dans le chant même de l'Église.

§ XIV.

La nouveauté la plus importante que les siècles de décadence et de barbarie ont vu introduire dans la musique est l'harmonie simultanée des sons : en vain en cherche-t-on des indications réelles dans l'antiquité (1). Des monuments de l'ancienne Égypte et de l'Assyrie offrent, il est vrai, des représentations de musiciens qui jouent des harpes et des cithares avec les deux mains ; des vases grecs, étrusques, apuliens et campaniens, font voir aussi des lyres et des cithares dont les cordes sont pincées de la même manière ; mais rien ne prouve que les musiciens représentés ainsi font de l'harmonie, ou plutôt il est certain qu'ils font entendre la succession de sons isolés, en pinçant les cordes alternativement par une main, puis par l'autre ; car,

(1) Les raisonnements et les efforts anciens et récents, pour établir que les Grecs et les Romains ont connu l'harmonie et l'ont pratiquée, n'ont pas abouti au but qu'on s'était proposé. Les résultats auxquels parviennent les érudits imbus de ce préjugé sont précisément la négation de l'harmonie. J'ai traité cette question avec les développements nécessaires dans mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, etc. (Bruxelles et Paris, 1859, 1 vol. in-4°). Ce qu'on m'a répondu n'a pas plus porté atteinte à mes arguments, que les injures qu'on m'a dites ne m'ont ému.

pour ne parler que de ce qui est relatif à l'Asie ainsi qu'à l'Égypte, on peut affirmer que si l'harmonie y avait été connue, elle ne s'y serait pas perdue. On sait en effet que les traditions ne s'effacent pas en Orient : on y conserve aujourd'hui de ces traditions antiques dont les Sémites sont les gardiens les plus fidèles de tous les peuples de la terre. Là où est l'harmonie musicale, l'harmonie véritable et digne de ce nom, elle n'y peut être comme un accessoire indifférent, à moins qu'elle ne s'y produise par hasard, comme un fait fugitif et non remarqué; car, dès qu'on en a le sentiment, il se développe invinciblement et bientôt domine l'art tout entier. Il n'est même pas nécessaire de tirer des arguments du silence des auteurs grecs et latins sur une partie si importante de la musique (1). Ou l'on ignore l'harmonie, c'est-à-dire l'accord simultané des sons; dans ce cas, on n'en parle pas, à moins que le mot ne soit employé dans une signification différente de celle dont l'usage appartient à la musique moderne; ou bien cette harmonie est connue, et dès lors on n'en peut point parler avec indifférence. Comment voudrait-on que si les Grecs eussent eu le sentiment de l'harmonie, elle eût produit chez eux les monstruosités que leur prêtent des érudits (2)? Les horribles suites de sons à l'intervalle de quarte ou de quinte, connues en Europe, dans les siècles de barbarie, sous le nom de *diaphonie*, sont nées, sans aucun doute, de la dépravation du goût chez les Romains.

A l'égard des Grecs, on se persuade qu'un peuple si bien doué de facultés intellectuelles et sentimentales, et qui a produit tant d'œuvres immortelles de poésie, d'éloquence, d'histoire et de philosophie; qui a mis le cachet de son sentiment du beau, si fin, si délicat et si grand à la fois, dans les produits du ciseau de ses artistes, dans les

(1) En vain torture-t-on quelques phrases obscures et même de simples mots, pour diminuer l'importance de ce silence et même pour le nier; en vain entreprend-on de prouver que certains auteurs grecs ou latins ont indiqué l'existence de l'harmonie chez les anciens; ces explications mêmes prouvent qu'on donne un sens forcé à ce qu'on n'entend pas. C'est d'un mot dont s'est servi Plutarque, et qui n'a pas le sens qu'on lui prête que des érudits (MM. Vincent et Westphal) prétendent tirer la preuve de l'existence de l'harmonie chez les Grecs ! Eh ! comment veut-on qu'il y ait eu de l'harmonie chez des peuples qui considéraient la tierce comme une dissonance? La tierce! l'harmonie même; l'élément essentiel sans lequel elle n'a pas d'existence possible !

(2) M. Vincent, *Notice sur trois manuscrits grecs relatifs à la musique*, dans les *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, etc., publiés par l'Institut de France, t. XVIe, 2e partie, p. 255 et suiv.

monuments de son architecture, on se persuade, dis-je, qu'un tel peuple n'a pu imaginer une musique imparfaite, d'où l'harmonie simultanée des sons aurait été bannie : c'est qu'en toute chose nous ne jugeons que par comparaison ; c'est que nous transportons nos idées et nos instincts dans des temps et chez des peuples qui les ignoraient. Il paraît, sans doute, à peu près impossible que là où se trouvaient des instruments polychordes, le hasard n'ait pas fait entendre parfois la résonnance simultanée de deux ou d'un plus grand nombre de ces cordes, et par une conséquence naturelle, que leur harmonie n'ait pas saisi l'oreille des Grecs; mais entre ce phénomène et la conception basée sur un élément de cette nature, il y a l'immensité. Un fait fugitif tel que celui-là pourrait se produire pendant des milliers d'années, sans avoir d'autre signification que celle d'un phénomène pour ceux qui en auraient la perception.

Mais, a-t-on dit, s'il n'y avait pas d'harmonie, pas d'accords dans la musique des Grecs, quelles pouvaient être les beautés de cette musique qui excitait l'enthousiasme d'un peuple aussi sensible qu'éclairé? Je l'ai déjà dit, nous l'ignorons, parce qu'il ne reste rien qui puisse nous instruire à ce sujet ; mais il est hors de doute que cette musique était un art différent du nôtre; art tout entier renfermé dans les chants populaires et religieux, dans la déclamation chantée, enfin, dans l'usage d'instruments bornés à un petit nombre de sons. Dans la plus grande partie du monde habité, les instruments n'ont pas d'autre rôle que de suivre la voix à l'unisson ou à l'octave, et de jouer des ritournelles; naguère il en était ainsi de l'Inde, de toute l'Asie, de l'Égypte, des pays barbaresques, de la Turquie, du continent et des îles de la Grèce, sans parler de la Chine, du Japon, de l'intérieur de l'Afrique et de l'Océanie. Les peuples qui habitent ces vastes contrées ne goûtent que la musique de cette espèce, bien que les Européens leur aient fait entendre de l'harmonie. La perception complexe de plusieurs sons leur cause de la fatigue et non du plaisir. M. Salvador Daniel, auteur d'un écrit intitulé : *La musique arabe*, etc. (Alger, 1863), fournit une démonstration de cette vérité, dans ce passage (p. 21) : « J'ai entendu la musique du Bey de Tunis, dans sa « résidence princière de La Marsa. Cette musique est composée d'une « trentaine d'instruments de cuivre fabriqués en Europe, tels que « pistons, cors, trompettes, trombones, ophicléides, enfin, tout ce « qui compose une fanfare militaire. Tous ces instruments jouent à

« l'unisson, sans autre accompagnement que le rhythme marqué « par une grosse caisse et deux tambours ou caisses roulantes. » Les transformations qui s'opèrent en ce moment dans les gouvernements de la Turquie, de la Perse et de l'Égypte, et les changements de mœurs produits au dix-neuvième siècle par la marche rapide de la civilisation, pourront modifier les dispositions naturelles de ces peuples à l'égard du sentiment musical et de l'harmonie; mais ce sera le fruit d'une éducation nouvelle.

Avant le septième siècle de l'ère chrétienne, aucune indication certaine de l'existence de l'harmonie simultanée des sons n'apparaît chez les écrivains. Isidore, évêque de Séville, est le plus ancien auteur connu à qui nous devons cette indication précise : « La musique harmonique, dit-il, est la modulation de la voix, la concordance de « plusieurs sons, et leur union simultanée (1). » Ici, pas d'équivoque dans les termes : il ne s'agit pas de la relation harmonieuse dans la succession des sons suivant le système tonal, véritable acception donnée au mot *harmonie* par les théoriciens grecs et par Boèce, leur compilateur : l'harmonie dont parle Isidore de Séville, c'est bien celle des sons entendus simultanément (*coaptatio plurimorum sonorum*). Plus loin, Isidore divise cette harmonie en *symphonie,* ou harmonie des consonnances, et en *diaphonie*, qui est celle des dissonances. Enfin, ayant dit, dans un autre endroit, que l'octave d'un son est dans le rapport de 2 à 1, et que la quinte est dans celui de 3 à 2, il ajoute *que de ces proportions est née la symphonie* (l'accord) *de l'octave et de la quinte* (2). Voilà donc trois sons et deux intervalles réunis dans une seule harmonie.

Ces passages du livre de l'évêque de Séville ont plus d'importance qu'ils ne semblent en avoir au premier aspect; car non-seulement ils prouvent que les notions d'harmonie avaient pénétré dans la culture de la musique au septième siècle, mais ils fournissent une indication qui suffit pour déterminer, d'une manière au moins vraisemblable, l'époque où cet élément nouveau s'est introduit dans l'art qu'il était destiné à transformer. Et d'abord, dans la supposition qu'il soit possible de démontrer, comme je crois l'avoir fait, que les peuples

---

(1) *Harmonica (musica) est modulatio vocis, et concordantia plurimorum sonorum, et coaptatio* (apud Gerberti *Script. eccles. de Musica*, t. I, p. 21).

(2) *Ex hoc triplari nascitur symphonia, quæ dicitur diapason et diapente, Ibid.*, p. 25.

orientaux de l'antiquité et ceux des temps modernes, de même que les Grecs et les Romains jusqu'à la chute de l'Empire, n'ont jamais connu l'harmonie simultanée des sons comme une partie intégrante de la musique, il faut, ou que cet élément de l'art ait été mis en pratique chez les nations celtiques qui peuplaient les Gaules et l'Espagne, ou que les barbares qui surgirent du Nord en masses formidables et envahirent toute l'Europe, y aient introduit cette nouveauté. Examinons la première de ces hypothèses.

Il serait sans doute possible que les nations celtiques, pendant la longue suite de siècles qui suivit leur établissement dans les Gaules et dans l'Ibérie, eussent reconnu que plusieurs sons réunis, sous de certaines conditions, peuvent plaire à l'oreille par leur cohésion, bien que ces mêmes peuples n'eussent apporté aucune notion semblable des contrées asiatiques d'où ils étaient originaires; car, ainsi qu'une langue primitive se transforme avec le temps en plusieurs dialectes différents, il serait admissible que la tonalité arienne, qui, chez les Grecs, n'avait pas abouti à l'harmonie, eût eu un sort différent chez les Celtes. Cependant rien ne nous autorise à penser qu'il en ait été ainsi; car Jules César, qui les soumit à la domination de Rome, et qui en étudia les mœurs si bien décrites par lui, ne dit pas un mot de cette singularité qui n'eût pas échappé à l'attention d'un homme si bien initié aux arts et doué d'une si rare intelligence. Les écrivains qui vinrent après lui et vécurent dans les Gaules, ne fournissent aucun renseignement dont on puisse conclure que l'harmonie était en usage chez les Gaulois.

Cependant le silence gardé par tous les auteurs anciens sur l'emploi de l'accord simultané des sons, ce silence, continué jusqu'au septième siècle, cesse dès-lors. Après saint Isidore de Séville, la plupart des auteurs de traités de musique, à l'exception des simples commentateurs de Boèce, parlent de la symphonie et de la diaphonie : de plus, ils en donnent des exemples. Quelque imparfaite, barbare même que soit cette harmonie, elle ne nous donne pas moins la certitude que le principe de la réunion des sons en groupes simultanés avait pénétré en Europe avant le huitième siècle. Mais ce principe, quelle est son origine? Quel pays l'a vu naître? Ni l'Asie, ni l'Égypte, ni la Grèce, ni l'Italie, ni les Gaules, ni l'Espagne, n'en ont eu connaissance : quel peuple, le premier, a donc eu le pressentiment de sa réalité? Qu'on y songe : on verra qu'on ne peut le cher-

cher que parmi les nations du Nord, qui changèrent toutes choses dans l'Occident; en un mot, chez les descendants des Scythes septentrionaux. Là seulement existaient des nations de l'ancien monde qui n'avaient pas été mises en contact avec la puissance romaine des beaux temps de la république et de l'empire, et qui, plus tard, en consommèrent la ruine. Ici cependant se présentent de nouvelles difficultés.

On a vu précédemment par quelle réunion de témoignages antiques et par quels travaux philologiques s'établit la filiation de tous les peuples de race blanche ou arienne, et comment une première et longue migration fournit à l'Asie Mineure, à la Grèce, à l'Italie, à la Gaule et à l'Espagne leurs habitants perfectibles. D'autre part, des tribus sorties de la Perse dans les temps les plus reculés, avaient peuplé les deux Scythies en-deçà et au-delà de l'Imaüs. Pendant une longue suite de siècles, ces Scythes avaient mené la vie nomade et s'étaient étendus au nord et à l'est de la mer Caspienne, jusqu'au Caucase. Dans la suite des temps, ils s'étaient divisés en plusieurs peuplades dont les noms, accompagnés de quelques faits historiques, nous ont été transmis par les écrivains de l'antiquité. C'étaient les *Gètes* qui, plus tard, furent les *Goths*, et qui se divisèrent en *Visigoths* répandus sur les deux rives du Borysthène, et *Ostrogoths*, placés à l'ouest du Tanaïs (le Don); les *Massagètes*, c'est-à-dire les *grands Gètes*, au nord de la mer Caspienne, et près de ceux-ci les tribus moins nombreuses des *Chatæ* (les Cattes), les *Sassones* (les Saxons), les *Suebi* (les Suèves), les *Jotæ* (les Jutes), et enfin, vers le Pont-Euxin, les *Bastarnes*, les *Roxolans*, les *Agathyrses*, et d'autres encore (1).

L'objet de ce livre n'oblige pas à rechercher les causes qui ont divisé des peuples dont l'origine, le langage, les mœurs et les idées religieuses apparaissent comme identiques, et qui leur ont fait porter ces noms divers. Encore moins nous livrerons-nous à des conjectures sur leur histoire, n'ayant pour guide que les notions confuses des écrivains de l'antiquité sur ces peuples. Ce qu'on peut considérer comme certain, c'est que les Scythes formaient une population nombreuse, forte et brave, défendue d'ailleurs par la nature du

(1) M. de Gobineau est, je crois, le seul ethnologue qui ait vu des peuples jaunes, des Mongols, dans les Scythes.

pays qu'elle habitait et par sa vie nomade. Cyrus trouva la mort et la destruction de son armée chez ces barbares, ainsi que les appelaient les Grecs; Darius et Alexandre essayèrent en vain de les soumettre. Ces derniers faits sont modernes, comparés à la haute antiquité de l'établissement des Scythes aux environs de la mer Caspienne et du Caucase. Chez ces Scythes, le courage s'unissait aux autres qualités morales : rappelons-nous le Scythe caucasien Prométhée, qui, sous ses allégories, nous montre la puissance de l'intelligence humaine en lutte avec la nature et la domptant. Pour que les Grecs eussent introduit ce mythe dans leur théogonie, il fallait qu'ils eussent reconnu que leur force vitale était venue de la Scythie, par les descendants de Deucalion, fils mythologique de ce même Prométhée. N'oublions pas non plus Anacharsis, cet autre Scythe, qui, au quatrième siècle avant l'ère chrétienne, étonna la Grèce par le développement de sa raison et l'étendue de ses connaissances.

Nonobstant les ténèbres qui environnent l'histoire des Scythes, il est un fait qui paraît avoir toute la certitude désirable; à savoir, qu'à une certaine époque, une partie de cette population s'ouvrit un passage à travers le Caucase, et de proche en proche alla s'établir au sud du Danube, poussés sans doute par des pressions ou sarmates ou mongoles. Non que tous les Scythes aient abandonné leur patrie, car les Tchelchennes et les Tcherkesses de la Circassie, leurs descendants, occupent encore les mêmes contrées caucasiennes, montrent le même amour de l'indépendance dans leurs luttes avec le colossal empire de Russie, et ont, sur tous les peuples qui les environnent, une remarquable supériorité de courage, d'intelligence et de beauté. Il est certain que plus de 600 ans avant J.-C. une partie des Scythes occidentaux s'étaient établis dans la Gétie et dans la Dace, d'où ils continuèrent leurs progrès en passant le Danube et refoulant à travers la Germanie, jusqu'au-delà du Rhin, les Celtes du nord, qui y étaient établis depuis quinze siècles environ. Les conquêtes scythiques s'étendirent jusqu'aux pays septentrionaux qui portent aujourd'hui les noms de Suède, Norwége et Danemark; ils s'y mêlèrent aux premiers habitants, et de leur fusion se formèrent les Goths, qui, dans premiers siècles de l'ère chrétienne, furent appelés *Scandinaves* (*voyez* la note E).

L'abandon de la vie nomade, dans ces contrées qui n'y sont pas favorables, eut pour les Scandinaves un résultat que nous voyons se

produire avec le temps chez tous les peuples qui ont des demeures fixes, c'est-à-dire le développement de la civilisation jusqu'à un certain degré. La guerre, la navigation, la poésie et la musique ont été leurs occupations favorites, d'après des documents historiques dont l'autorité est incontestable. Leurs scaldes, poëtes chanteurs dont la ressemblance avec les bardes celtes est frappante, ont laissé des témoignages de la richesse de leur imagination dans les légendes dont s'est formée l'*Edda* (1), et dans les strophes de l'*Havamaal* (2), poëmes d'une antiquité beaucoup plus reculée que les *Sagas* (3), et dont on trouve des fragments gravés sur des rochers, en *runes* d'une époque antérieure à ceux d'Ulphilas (4). L'antiquité de ces poëmes runiques remonte au troisième siècle de notre ère, suivant l'opinion des historiens nationaux. Ils étaient chantés, et les scaldes accompagnaient la voix avec des harpes d'une forme particulière qui, plus tard, furent transportées en Écosse et en Irlande, par ces hommes du Nord.

Est-ce dans ces contrées et dans l'accompagnement du chant par les harpes que l'harmonie a pris naissance, puis s'est-elle propagée chez les peuplades germaniques des bords de l'Elbe et du Weser, qui l'auraient portée plus tard dans les parties méridionales de l'Europe? Ou bien devons-nous chercher l'origine de cette harmonie chez les Slaves, race formée d'un mélange de Sarmates, venus des bords de la mer Caspienne, de Thraces et d'Illyriens? D'origine thibétaine,

---

(1) Recueil des poésies mythologiques des Scandinaves, réunies en Islande dans le onzième siècle, et dont le texte a été traduit en danois par Finn-Magnusen, d'après des manuscrits de la bibliothèque royale de Copenhague. Il a été publié dans cette ville sous le titre : *Den aeldre Edda, ved Sœmund* (L'ancienne Edda de Sœmund, traduite et expliquée), 4 parties, 1821-1823. Il y a aussi une traduction suédoise des mêmes poëmes, par Afzélius, d'après des manuscrits d'Upsal, publiés à Stockholm. Mlle Du Puget en a donné une traduction française complète, dans la *Bibliothèque étrangère ;* Paris, 1839-1840.

(2) *Havamaal* ou *Oracle d'Odin*, composition didactique et morale assez semblable au poëme des OEuvres et des Jours d'Hésiode. Ce poëme se trouve dans l'*Edda*.

(3) Traditions historiques recueillies ou composées depuis le douzième siècle jusqu'au quinzième. On en a publié des recueils en ancien islandais ou en latin, à Copenhague, depuis 1825 jusqu'en 1833.

(4) Ulphilas, évêque des Goths, vers le milieu du quatrième siècle, traduisit la Bible en gothique et en caractères runiques, dont on lui a faussement attribué l'invention. Un manuscrit précieux de cette version gothique de la Bible, copié dans le cinquième siècle, est à la bibliothèque de l'université d'Upsal. Il est connu sous le nom de *Codex argenteus*, parce que les caractères sont en argent, et la reliure en argent massif. Plusieurs éditions de cette version ont été publiées en Hollande, à Stockholm, à Oxford et à Weissenfels.

les Sarmates ou Sauromates s'étaient avancés jusqu'au Caucase, et vivaient au nord de cette chaîne de montagnes, dans une antiquité très-reculée. Souvent en guerre avec les Scythes, ils conquirent sur eux la vaste contrée qui s'étend en Europe et en Asie, entre la Baltique et la mer Caspienne, au nord du Pont-Euxin. D'autres, réunis plus tard à des colonies d'anciens Pélasges de la Thrace et d'Illyriens, descendants de Troyens échappés de la destruction de leur ville, sous la conduite d'Anténor, s'étendirent au nord de l'Europe, entre le Don et la Vistule, dans tout l'espace qui forme la Russie et la Pologne. Subjugués à leur tour par les Goths, aux deuxième et troisième siècles, ils s'affranchirent de leur domination en s'unissant à la grande invasion des Huns, conquérants barbares de race mongolique. L'établissement des peuples slaves en Europe est considéré comme le résultat de la troisième grande migration asiatique dans l'Occident. Mêlés à d'autres peuples de race germanique, les Slaves ont peuplé la Poméranie, la Lusace, la Bohême, la Silésie, la Moravie, la Bosnie et la Valachie. Les habitants du Brandebourg et du Mecklembourg sont d'un sang moitié slave et moitié germain.

La sensibilité musicale des peuples de race slave est très-accentuée : leurs mélodies sont en général tendres et mélancoliques. Leur penchant pour l'harmonie se manifeste d'une manière non équivoque; les traditions de l'usage de cette harmonie se trouvent partout chez eux, et semblent fort anciennes. Cependant l'influence des populations slaves ne s'étant fait sentir en Europe que longtemps après celle des Germains, il y a lieu de croire que c'est à ceux-ci qu'on doit attribuer les premiers essais de l'harmonie simultanée des sons, et son introduction parmi les éléments de la musique.

Les Saxons, voisins immédiats des Scandinaves, dans les plus anciennes divisions connues de la Germanie, avaient adopté leur genre de vie. Comme eux, ils aimaient la guerre et les expéditions lointaines sur mer; comme eux, ils chantaient leurs exploits, et, sans nul doute, leur musique était peu différente de celle des sectateurs d'Odin. Remarquons au surplus que ce qu'on a appelé leur état de barbarie n'était que relatif. Des peuples qui bâtissent de gros bourgs, construisent des navires et savent les diriger sur une mer difficile; qui partent de la Baltique et abordent dans les Gaules et sur les côtes d'Angleterre; ces hommes sont nécessairement parvenus à un certain degré de civilisation. Ils pratiquaient même

le commerce, car les premiers Saxons qui abordèrent en Angleterre avec trois vaisseaux, en 448, y arrivèrent en qualité de marchands (1).

Grande était la différence entre les Goths, les Saxons, les Lombards ou Longobards, et les tribus confédérées des Franks, des Cattes, des Sicambres et autres, bien que leur origine fût la même. Ceux-ci, quoiqu'ils eussent été souvent en contact avec les armées romaines, étaient restés barbares dans toute l'acception du mot; cependant Tacite nous apprend qu'ils avaient des chants antiques qui leur servaient d'annales (2). Les Goths, les Saxons, les Lombards, unissaient au courage guerrier une certaine aménité de mœurs, l'amour de la justice et le goût des arts (3). Il est donc important de constater que les peuples de la Germanie qui ont exercé une influence considérable sur la musique, aux temps de barbarie, furent les Lombards, qui occupaient le pays situé entre le Weser et l'Elbe; les Saxons, dont le territoire s'étendait depuis l'Elbe jusqu'à la mer Baltique; enfin les Goths, divisés en *Visigoths*, qui se fixèrent en Espagne, *Ostrogoths*, qui conquirent l'Italie, et *Goths scandinaves*, ancêtres des Danois, des Suédois, des Norwégiens et des Islandais. Quant aux Germains, qui peuplaient le Hanovre, le duché de Brunswick, la Franconie, la Thuringe, la Hesse et la Bavière, et qui étaient répandus sur le Danube, le Necker, le Mein, le Rhin et la Saale, on les désignait en général sous le nom de *Franks*. Ceux-là ne furent que braves, grossiers et ignorants, parce que le genre de vie qu'ils avaient eu, pendant une longue suite de siècles, dans les forêts et les marais, n'avait pas été favorable au développement de leur civilisation. Les écrivains qui ont objecté la barbarie des Germains contre les inventions musicales que j'ai attribuées ailleurs (4) aux Goths, aux Saxons et aux Lombards, ont évidemment confondu sous ce nom de *Germains*, qui indique en effet une origine commune, des peuples dont la situation était très-différente.

(1) *Chronicon Saxonicum*, éd. Gibson, p. 12

(2) *Germ.*, cap. 2.

(3) Paul Orose, historien du cinquième siècle, a dit des Burgondes ou Bourguignons, un des peuples goths des bords de la Baltique, qui avaient envahi la Gaule et s'étaient établis dans la grande Séquanaise ou Franche-Comté : « Blandi, mansueti, innocenterque vivunt, non quasi « cum subjectis Gallis, sed vere cum fratribus christianis. » Lib. 7, cap. 32, edit. Havercampi.

(4) *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, au commencement du tome Ier de la *Biographie universelle des musiciens*, 1re édition, pp. CXXVI-CXXVIII, et p. CLX-CLXIV.

D'ailleurs on se ferait une opinion complétement fausse des premières agrégations de sons que présente l'histoire de l'harmonie, si l'on se persuadait qu'elles avaient quelque rapport avec ce qu'on désigne sous ce nom dans la musique moderne. Si le fait de l'association simultanée des sons est digne de toute notre attention, à cause du pays et du temps où il s'est produit, c'est par son originalité qu'il mérite notre intérêt; car les agrégations en elles-mêmes, et surtout leurs successions étranges, mettraient notre oreille à la torture. Ce fait, barbare comme le temps qui l'a vu naître, ne constitue point un art; mais, par la suite des temps, on voit la pensée d'où il est sorti devenir la base d'un art réel de l'harmonie : c'est cette pensée qui paraît appartenir aux descendants des Scythes.

§ XV.

C'est aussi des peuples du Nord que la musique européenne a reçu les premiers rudiments de sa notation. Je n'ai pas dû m'étonner de voir accueillir par l'incrédulité cette assertion, en apparence paradoxale, lorsque je l'émis pour la première fois (1). Pouvait-on croire, en effet, que des peuples à qui l'on a refusé l'usage d'une écriture particulière (2), et dont les caractères ont été considérés par les uns comme des variétés de l'alphabet grec (3), et par d'autres comme des modifications bizarres des lettres romaines (4), eussent une notation de la musique? Cependant j'espère démontrer l'inanité de toutes les objections faites contre ma proposition, et prouver qu'il n'y a pas eu moins de préjugés et d'opinions mal fondées, à l'égard des notations en usage dans la musique des siècles de barbarie et du moyen âge, qu'en ce qui concerne l'écriture des peuples septentrionaux (voyez la note F).

Les notations antiques de la musique chez les habitants de l'Inde, chez

---

(1) *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, dans l'ouvrage cité, p. CLX.

(2) Maffei, *Verona illustrata*, col. 324. — Gibbon, *Histoire de la décadence et de la chute de l'empire romain*, t. II, p. 107, édit. de Guizot.

(3) Benzélius, *Monum. sueio-goth.*, lib. I. — Fr. Wise, *Recherches concernant les premires habitants, les connaissances et la littérature de l'Europe;* Oxford, 1751; Dissert. Ire.

(4) Leibniz, *Collect. etymol. illustr. ling. vet. celticæ, germanicæ*, etc., pars II, 8. — Mabillon, *De re diplom.*, lib. I, c. XI, p. 49-50.

les Grecs, chez les Romains, vraisemblablement aussi chez les Égyptiens, étaient puisées dans les alphabets de ces peuples, soit en conservant aux lettres leurs formes habituelles, comme chez les Hindous et les Romains, soit en leur faisant subir certaines modifications, comme chez les Grecs et probablement chez les Étrusques. On a nié le fait pour ce qui concerne la notation latine, et l'on a soutenu que ce que d'anciens auteurs appellent la *notation romaine* était précisément celle que j'ai attribuée aux peuples du Nord qui envahirent toute l'Europe. Depuis cette discussion, la découverte inattendue de monuments irrécusables est venue démontrer non-seulement l'existence de la notation romaine littérale, mais sa nécessité pour l'interprétation des signes de l'autre notation. On trouvera dans la partie de l'histoire de la musique consacrée à ce sujet la réfutation de toutes les erreurs qu'on m'a opposées, la démonstration de l'origine des notations septentrionales, le tableau de leurs diverses transformations, enfin la signification réelle de leurs signes, origine certaine de la notation moderne.

§ XVI.

La Providence a fait de l'Orient le berceau des idées et des choses durables. L'ancien monde païen lui emprunta tous ses mythes. Révélateurs de la puissance d'un Dieu suprême, créateur de l'univers, Moïse et les prophètes ont écrit des livres qui verront la fin des siècles. La philosophie de l'Inde a répandu par toute la terre ses vérités et ses erreurs. L'Orient seul a conçu son architecture sous des conditions de grandeur et de solidité qui nous frappent d'admiration et qui pouvaient défier la main du temps; car, après plus de trois mille ans de guerres et de dévastations, il ne faut pas moins que le génie destructeur de l'homme pour en disperser aujourd'hui les débris. C'est dans ces mêmes régions que la Grèce a trouvé ses premières notions de mathématiques et d'astronomie, sa langue, son écriture, ses arts, ses instruments de musique. C'est aussi dans l'Orient que la science moderne a été chercher le puissant levier de l'algèbre. Enfin, après que le Rédempteur eut révélé aux hommes les adorables principes de justice, de morale, d'égalité devant Dieu et de liberté qui devaient régénérer l'espèce humaine; après que ses disciples eurent répandu partout sa sainte doctrine, et lorsque son Église fut constituée, ce fut

encore de l'Orient que vinrent les premiers chants destinés à l'invoquer et à le glorifier. Les psaumes de David devinrent la base de la liturgie de toute la chrétienté, et les premiers types des mélodies sur lesquelles on les chanta furent vraisemblablement empruntés aux traditions du temple de Jérusalem. Le doute n'est pas possible sur l'origine des premiers chants du culte catholique, lorsqu'on examine les livres des offices dans les plus anciens manuscrits parvenus jusqu'à nous; car la multitude d'ornements de toutes formes, et les longs traits de notes parasites qu'on y voit sur une seule syllabe, sont précisément ce qui caractérise le goût du chant oriental; tandis que les hymnes, antiennes et répons, composés plus tard dans l'Occident, ont une simplicité qui contraste avec ce luxe de trilles, de groupes et de traits de toute espèce.

Avec la mythologie et le culte du paganisme, tout ce qui caractérise les idées et le goût de l'antiquité grecque et latine avait disparu sans retour dès la fin du quatrième siècle, en dépit des efforts faits par l'empereur Julien pour leur rendre une existence apparente. Au cinquième siècle, on ne trouve guère que le poëte Rutilius qui ait essayé de ranimer cette cendre éteinte. Vainqueur, au prix du sang de ses martyrs, le christianisme, en imprimant une direction nouvelle aux esprits, par ses austérités autant que par sa foi, qui plaçait le but de la vie dans le ciel, n'avait pas porté de moins rudes coups à la forme qu'au fond des choses de l'ancien monde. De là l'indifférence que montrèrent les populations chrétiennes pour ce qui constitue le beau extérieur; de là la décadence rapide de l'art. D'ailleurs, les circonstances désastreuses dans lesquelles se trouva bientôt la civilisation; les dévastations inouïes exercées par les barbares qui bouleversèrent l'Europe, et la succession presque non interrompue de ces malheurs pendant plusieurs siècles, achevèrent ce que le christianisme avait commencé, et rendirent plus absolu le détachement des âmes pieuses pour les choses de la terre; plus ardente la ferveur de la foi. A l'avénement de Charlemagne, tout avait péri; plus d'architecture, plus d'arts plastiques, plus de musique, plus d'instruction, plus d'écoles. Quelques prêtres seulement, quelques évêques, moins ignorants que le vulgaire, écrivaient encore des légendes de saints qui composaient toute la littérature, toute l'histoire dans ces temps malheureux, et des moines retraçaient, dans des annales dénuées d'intérêt, les minimes événements de leurs cloîtres.

A la fin du huitième siècle, le génie de Charlemagne oppose une barrière aux progrès de la barbarie, ranime le goût des études, établit des écoles dans toute l'étendue de son colossal empire, fait recueillir les chants nationaux, pour en former une histoire populaire (1), essaie de modifier le rude chant ecclésiastique des Gaules par les traditions orientales conservées à Rome, et fonde un enseignement spécial pour cet objet. L'impulsion qu'il a donnée porte ses fruits dans le neuvième siècle : un retour de la civilisation semble s'opérer. La biographie de Charlemagne par Éginhard, la Chronique du moine de Saint-Gall, les mémoires de Nithard et de Thégan, sont un commencement d'histoire; la poésie latine jette quelques lueurs de sentiment énergique, particulièrement dans une complainte sur la bataille de Fontanet, où 80,000 hommes périrent pour soutenir les droits des fils de Louis le Débonnaire, armés les uns contre les autres. La mélodie de cette complainte est un des plus remarquables monuments du chant populaire à cette époque. Les arts renaissent et prennent une direction nouvelle. L'architecture byzantine pénètre en Allemagne, en Italie, en France, et se combine avec le style romain. La musique éprouve les effets de l'introduction de l'orgue en France, et les agrégations de sons en deviennent une partie essentielle sous le nom d'*organum*.

Malheureusement, rien ne fut moins favorable aux progrès de la civilisation et des arts que l'époque comprise entre la déposition de Charles le Gros (887) et l'avénement de Hugues Capet, chef de la troisième dynastie des rois de France (987), c'est-à-dire le triste dixième siècle. Partout la dévastation et la guerre, les invasions des Normands, Sarrasins, Bulgares et Magyars, la dissolution de l'empire carlovingien, la violence et la dépravation chez les papes, qui se succèdent avec rapidité par l'influence des courtisanes; l'ignorance et la lubricité des prêtres et des moines; le découragement et la misère des peuples. Pour se défendre contre les attaques des barbares, les seigneurs bâtissent des châteaux sur des rochers inaccessibles. Plus tard, ces forteresses servent à consommer l'asservissement des populations : c'est le commencement de l'organisation féodale. Dans ce siècle déplorable, où l'intelligence et les bons sen-

(1) Une partie de ces chants se trouve dans la *Niebelungenlied*. Consulter la grande édition de Breslau (1820 et an. suiv.), particulièrement l'histoire de ces poëmes au tome premier.

timents paraissent à jamais éteints chez les nations occidentales, tandis que le contraire se manifeste chez les Orientaux, il y eut cependant trois hommes dont l'enseignement et les travaux semblent être un rayon de lumière projeté au milieu de ces ténèbres, à savoir, Remi d'Auxerre, Hucbald, et Gerbert, qui fut pape sous le nom de Sylvestre II. La carrière des deux premiers commença dans le siècle précédent : Gerbert ne mourut qu'au mois de mai de l'an 1003. La musique fut l'objet de leurs études, et tous trois écrivirent sur cette partie des connaissances humaines, qui ne méritait point encore d'être considérée comme un art. Remi ne fut que le commentateur de Marcien Capella, qui n'avait été lui-même que l'abréviateur des ouvrages des théoriciens grecs, particulièrement d'Aristide Quintilien; mais les traités de musique de Hucbald sont pour nous un trésor de renseignements sur les constitutions tonales, les notations et l'harmonie, à la fin du neuvième siècle et au commencement du dixième. Gerbert écrivit aussi un livre sur la musique; mais il n'est pas parvenu jusqu'à nous.

Le mouvement intellectuel interrompu et le sentiment moral engourdi pendant toute la durée du dixième siècle se raniment au onzième. L'enfantement laborieux et lent des langues nouvelles arrive enfin à terme; elles sortent de l'état de patois barbares, où elles avaient été retenues pendant trois siècles, et deviennent littéraires en Italie comme dans les Gaules. Le latin n'est pas encore entièrement abandonné dans les écrits des prosateurs et des poëtes, bien que les peuples ne l'entendent plus ; il se mêle encore çà et là au langage appelé *roman;* mais la place qu'il occupe dans cette langue nouvelle diminue chaque jour : la philosophie, les sciences, les arts, sont en progrès, et le goût de l'étude se communique de proche en proche. C'est dans ce même siècle qu'un moine italien, nommé Guido, d'Arezzo, conçoit l'idée d'une méthode pour l'enseignement de la musique; méthode toute pratique, inconnue avant lui, d'où disparaissent les notions empruntées aux théoriciens grecs, désormais sans utilité, et d'où sont bannis les tâtonnements en usage jusqu'alors. Pour apprécier à sa juste valeur la méthode inventée par Guido et justifier l'enthousiasme avec lequel elle fut accueillie, il faudrait savoir en quoi consistaient les moyens employés précédemment pour instruire les élèves; moyens où l'intelligence avait sans doute peu de part, puisqu'il ne fallait pas moins de plusieurs années d'études pour

parcourir le cercle si borné des connaissances musicales de cette époque; mais on ne possède aucun renseignement positif à ce sujet, bien que plusieurs écrits de ce temps, parvenus jusqu'à nous, renferment l'exposition des éléments; car on n'y trouve ni enchaînement logique dans les notions, ni exercices pratiques par lesquels les commençants auraient pu se rendre familières la notation, les intonations des sons ainsi que la connaissance de leurs divers intervalles. Guido, parlant lui-même de sa méthode, affirme que par elle on pouvait apprendre à lire les mélodies et à les exécuter avec correction dans l'espace d'un mois, tandis que l'ancienne méthode conduisait à peine au même résultat après plusieurs années d'un travail rebutant. L'immense renommée acquise par l'auteur de cette découverte, et la popularité que conserve encore son nom, plus de huit siècles après le temps où il vécut, sont une garantie suffisante des bons effets produits par cette méthode dans sa nouveauté.

C'est aussi dans le onzième siècle qu'on voit apparaître un nouveau système régulier de notation pour la musique mesurée; non qu'une musique de cette espèce n'ait existé de tout temps, car les chants populaires de toutes les nations furent mesurés et rhythmés, et les anciens peuples de l'Inde, de l'Égypte et de la Grèce eurent des signes de temps déterminés pour la notation de leurs chants; mais l'introduction de l'*organum* dans la musique avait rendu nécessaire un système de proportions exactes entre les valeurs de temps déterminés pour les différentes voix qui concouraient à cette cohésion de sons. La plus ancienne exposition connue de ce système se trouve dans le livre d'un prêtre de Cologne, nommé *Francon*.
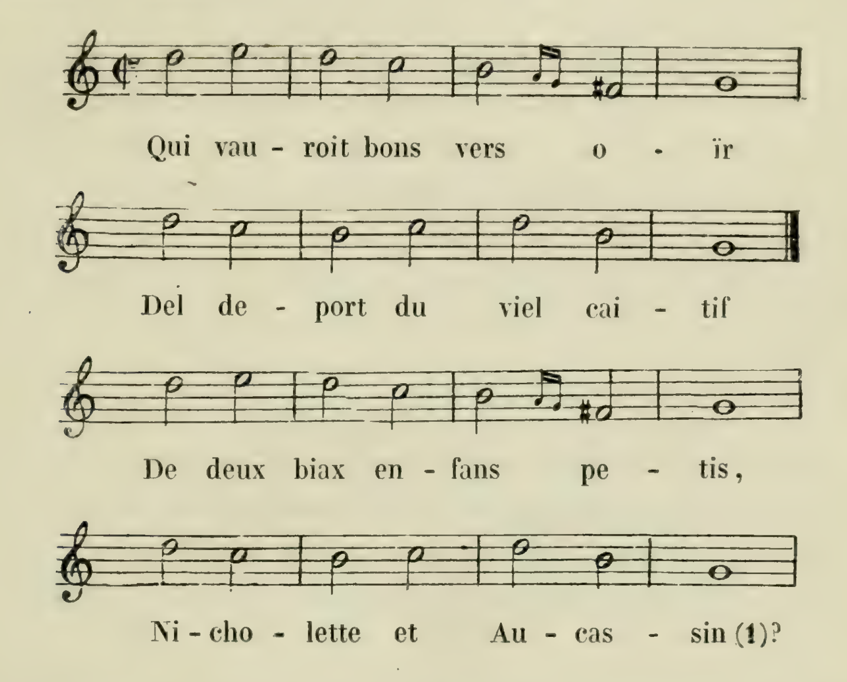
La première croisade, cet événement de prodigieuse folie, qui s'accomplit dans les dernières années du onzième siècle (1096), et qui, par ses conséquences, mit en continuel contact l'Asie et l'Europe pendant trois cents ans, eut des résultats inattendus pour la musique et pour la poésie. Ruinés par les dépenses auxquelles ils furent entraînés dans ces expéditions lointaines, les seigneurs y perdirent une partie de leur puissance et de leur brutalité. Les mœurs s'adoucirent et offrirent bientôt un contraste frappant avec la rudesse et la grossièreté des siècles précédents. Cette différence si remarquable a fait donner le nom de *moyen âge* à l'époque comprise entre les années 1100 et 1500, parce qu'elle forme un temps intermédiaire entre les siècles de barbarie et la *Renaissance,* ou commencement de l'âge moderne. Les

femmes, longtemps réduites à une sorte d'esclavage, s'en affranchirent pendant l'absence de leurs époux, et acquirent une prépondérance sociale qu'elles n'avaient eue dans aucun temps; car c'est de cette époque que date la galanterie sur laquelle est fondé leur empire, et qui devint un culte véritable dans les siècles suivants. Par cette transformation sociale, les châteaux forts, naguère l'effroi des populations, devinrent des lieux de plaisir, où la poésie et la musique étaient en honneur.

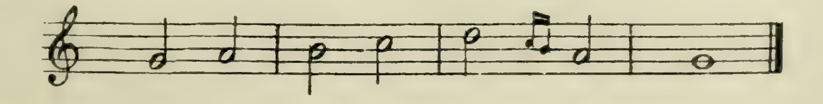
Déjà, avant que la croisade eût été prêchée, les rapports fréquents de la France méridionale avec les Maures d'Espagne avaient commencé, dans ces provinces la transformation des mœurs et du langage poétique. Ce langage s'était poli depuis les premières années du onzième siècle jusque vers 1060, de telle sorte qu'il n'était plus reconnaissable, et la poésie, cultivée avec succès, était devenue, dans le pays appelé de *langue d'oc,* l'occupation des chevaliers aussi bien que des poëtes musiciens de profession : le nom de *troubadours*, c'est-à-dire *trouveurs d'idées* et d'élégant langage, fut donné aux uns comme aux autres. Le plus ancien de ces *troubadours* dont les ouvrages sont connus est Guillaume de Poitiers, duc d'Aquitaine, dont les premières poésies chantées remontent à l'année 1071. Les chansons d'amour, les vers satiriques, les poëmes historiques ou chroniques rimées et les romans naissent bientôt en foule. Le talent s'associe à la bravoure, et grand nombre de preux chevaliers se font gloire de leurs inspirations amoureuses et poétiques aussi bien que de leurs grands coups d'épée. Le mouvement général qui, pendant plusieurs siècles, entraîna l'Occident vers l'Orient, répandit partout ce même goût de poésie amoureuse et de chant dont les Arabes fournissaient le modèle. Le douzième siècle et le treizième virent naître et se multiplier les *trouvères*, imitateurs des troubadours, dans les provinces septentrionales de la France ainsi que dans la Flandre. En Allemagne, les *minnesingers* ou chanteurs d'amour suivent leurs traces. Les grands, les princes, les rois même, cherchent à se distinguer par le talent de la poésie et de la musique. Des défis de trouvère à trouvère, des concours qui deviennent de véritables combats, sont les spectacles dont on se préoccupe à la cour des souverains comme dans les châteaux, comme sur les places publiques. Les poëtes chanteurs s'en vont de province en province et charment les ennuis des châtelaines par leurs récits et leurs chansons. La plu-

part sont accompagnés par un musicien, *ménestrel* ou *jongleur*, qui joue d'un instrument, et quelquefois fait des tours d'escamotage, pour l'amusement du vulgaire. Depuis que l'affranchissement des communes a fait organiser les corporations, ces ménestrels ont formé une association de même genre et se sont donné un chef, sous le nom de *roi*, qu'ils élisent d'abord librement, et qui, plus tard, ne tient son titre que des faveurs de cour et de lettres patentes.

Quelques trouvères se distinguent par une habileté supérieure à celle des autres dans la musique. Le simple *fabliau* ou conte se récitait sur un chant monotone, tel que ce commencement du fabliau d'Aucassin et Nicolette :



Tout le reste des vers de chaque strophe ou couplet du fabliau se chantait sur la même mélodie, sauf le dernier, qui se disait sur cette conclusion :



Puis venait le récit en prose, qui alternait avec le chant. A ces

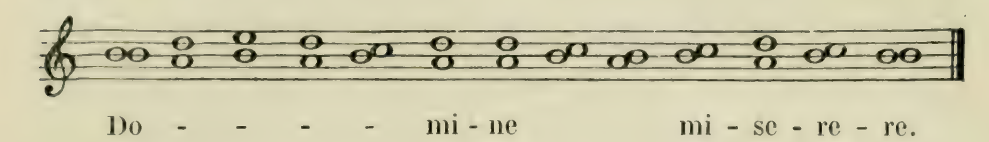
(1) Qui désire entendre de bons vers sur le départ du vieux château de deux beaux petits enfants, nommés Aucassin et Nicolette ?

formes si peu variées, les trouvères d'élite dont il vient d'être parlé transformèrent le sujet du fabliau en action dramatique entremêlée d'airs rhythmés. Ce qu'ils ont produit en ce genre est, de toute évidence, l'origine du vaudeville et de l'opéra comique. On y remarque dans les mélodies plus de grâce, plus d'élégance que dans celles de temps antérieurs. Le goût des ornements du chant, renouvelé par les communications fréquentes avec l'Orient, devient général et reprend son empire dans l'Église même. Il y a dès lors deux sortes de chant mondain : le premier simple, naïf, dont toute la force est dans le rhythme, c'est celui des chansons populaires; l'autre plus orné, plus vague dans sa forme, moins accentué dans son rhythme, mais dans lequel on remarque une certaine délicatesse qui manque au premier : c'est celui des chansons de troubadours et de trouvères, à l'usage du monde que distinguent la naissance et l'éducation. Vers la fin du treizième siècle, cette partie de la musique avait atteint son plus haut degré de développement.

§ XVII.

L'*organum* était une musique barbare, absurde, dans laquelle d'affreuses dissonances se succédaient de manière à déchirer l'oreille la moins sensible. Ce qu'il y a de plus remarquable, c'est qu'on n'ignorait pas, dès le neuvième siècle, que ces associations de sons étaient des discordances; mais on prenait plaisir à les faire et à les entendre. Il y a sur cela un passage important de Jean Scot Erigène, théologien et philosophe, qui vivait à la cour de Charles le Chauve vers 840, et dirigeait l'école du palais. Doué de rares facultés et d'une instruction dont il y avait peu d'exemples de son temps, il est considéré comme le promoteur de la philosophie scolastique. Dans son traité célèbre de la *division de la nature*, il parle de l'*organum* en ces termes : « C'est ainsi que la mélodie organisée est composée « (de sons) de qualités et quantités diverses. Tandis que les in- « tervalles grands et petits (de ces sons) sont entendus *dans des pro- « portions discordantes* en longues suites, ou en particulier et sépa- « rément, ils sont en même temps conjoints entre eux selon les « règles rationnelles de l'art musical, et produisent un certain agré-

« ment naturel par des accords isolés (1). » Un auteur du dixième siècle dit aussi : « La diaphonie est la conjonction des voix que « nous appelons *organum*, où les voix diverses tour à tour concor-« dent en dissonant et dissonent en s'accordant (2). » Des exemples de cette affreuse musique sont donnés par Gafori (3), comme ayant été conservés par la tradition, depuis les siècles de barbarie, dans l'église de Milan, et que lui-même avait entendus dans la seconde moitié du quinzième siècle. L'un de ces exemples est un fragment de litanies appelées *discordantes*, qu'on voit ici :



S'il n'existait un grand nombre de manuscrits qui renferment une multitude de choses semblables, et si de graves auteurs des temps anciens n'en garantissaient l'authenticité, on se refuserait à croire qu'à aucune époque des oreilles européennes ont pu entendre sans frémir une pareille musique, qui mettrait en fuite un Hottentot.

A la fin du onzième siècle, il y a quelque progrès dans l'*organum*, en ce que les notes qui s'accordent sont un peu moins rares; mais ce n'est qu'une très-faible amélioration, digne à peine d'être mentionnée, car les discordances y sont encore en grand nombre, et tout y est aussi dépourvu de sentiment musical que ce qu'on vient de voir. Ce qui prouve que ce sentiment était absolument perverti, même à la fin du douzième siècle, c'est que l'admiration était

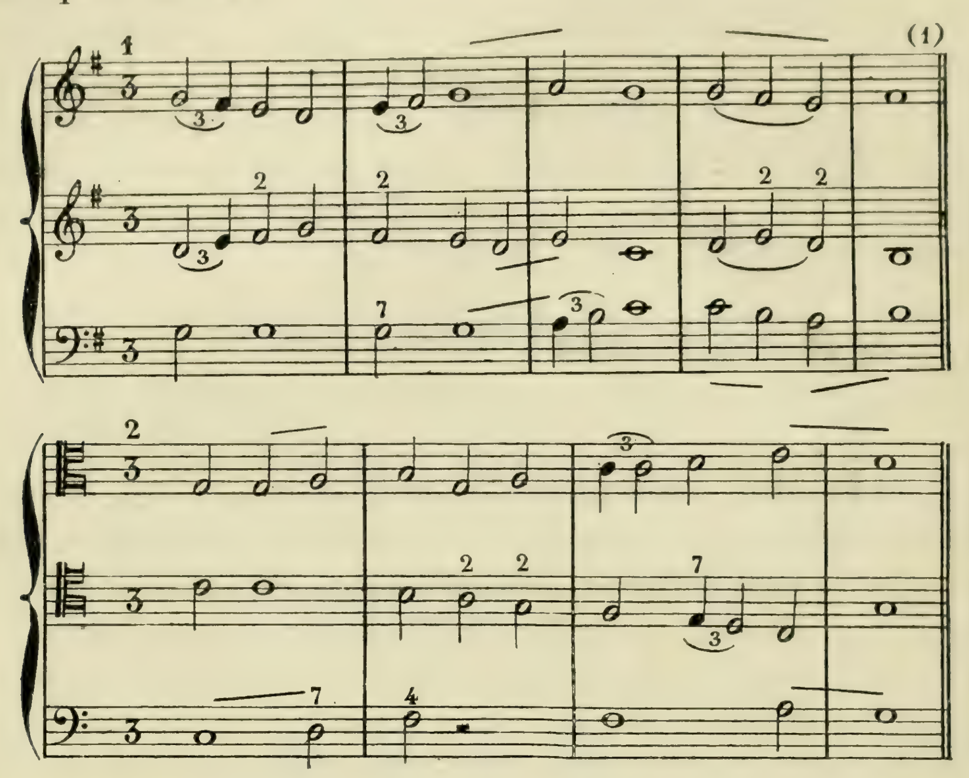
---

(1) Ut enim organicum melos ex diversis vocum qualitatibus et quantitatibus conficitur, dum viritim separatimque sentiuntur longe a se discretibuspan intentionis et remissionis proportionibus segregatæ, dum vero sibi invicem coaptantur secundum certas rationabilesque artis musicæ regulas per singulos tropos naturalem quandam dulcedinem reddentes. (*De divisione naturæ* lib. III, p. 197, de l'édition donnée à Munster, en 1838, par M. Schluter.)

(2) S. Odon, cité par l'abbé Lebeuf, *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, p. 74, note, d'après un manuscrit de Colbert, qui n'est pas celui de l'ancien fonds de la Bibliothèque impériale de Paris coté 7211, in-fol. Voici ce passage : *Diaphonia verum conjunctionem sonat quam nos organum vocamus', cum disjunctæ ab invicem voces et concorditer et dissonanter concordant.* Ce passage n'est pas dans le Dialogue sur la musique d'Odon ; mais le traité attribué à cet auteur et inséré par l'abbé Gerbert dans le premier volume de ses *Scriptores ecclesiastici de Musica*, d'après un manuscrit de l'abbaye de Saint-Blaise, contient un autre passage (p. 283) : sur les voix discordantes de la diaphonie, qui n'est qu'un extrait des *Sentences de musique* d'Isidore de Séville.

(3) *Musice utriusque cantus practica*, lib. III, c. 14.

générale pour ces horreurs, et que les contemporains appelaient grands musiciens, *grands déchanteurs,* ceux qui écrivaient des choses telles que celles-ci :
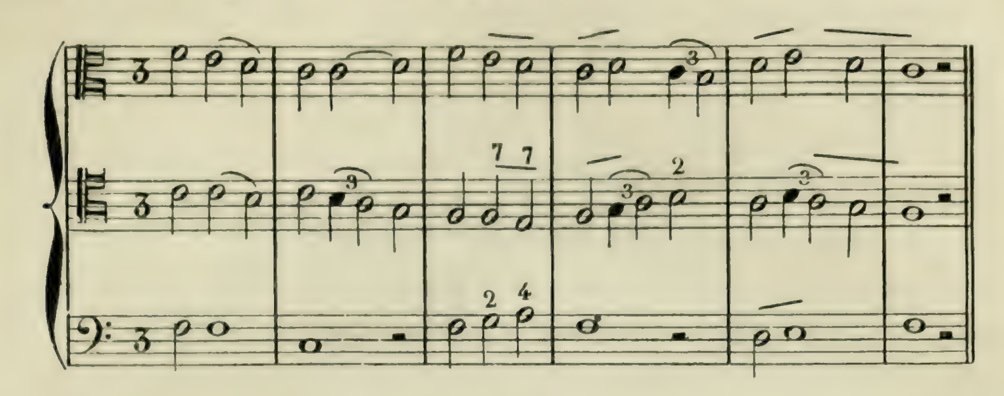


On voit, dans ces extraits de motets de la fin du douzième siècle, que depuis l'introduction de la *diaphonie* dans la musique, c'est-à-dire de la cohésion de sons simultanés en suites de quartes et de quintes consécutives et de note contre note, on avait appris à faire marcher les voix dans des mouvements ou semblables, ou contraires, ou obliques, et par des valeurs diverses de temps; c'est l'*organum* décrit par Jean Scot Érigène, et, suivant ce qu'il en dit, les *discordances* s'y trouvent encore aussi dures, aussi contraires au sentiment musical, aussi absurdes que de son temps. Le seul progrès fait en trois siècles et demi, c'est que les notes consonnantes sont un peu plus fréquentes.

Au treizième siècle, le progrès est un peu plus sensible, car les sons qui s'accordent deviennent plus nombreux et le caractère tonal commence à s'y montrer d'une manière plus accentuée;

(1) J'indique dans ces fragments les principales discordances et suites de quintes et d'octaves.

toutefois les monstruosités d'agrégations s'y produisent souvent encore, et ce n'est pas une rareté que d'en trouver comme celles-ci :



Des successions immédiates de plusieurs intervalles de septièmes, d'octaves, de quintes, d'unissons, se rencontrent encore fréquemment, à cette époque, dans les morceaux d'église comme dans les chansons à trois voix. Enfin, les musiciens de ce siècle sont encore des barbares à l'égard des convenances harmoniques, et de plus ils se montrent très-maladroits en ce qui concerne l'art de faire mouvoir les parties dans la cohésion des voix. Loin que leurs ouvrages appartiennent à ce qui constitue l'*art harmonique*, on y trouve surtout l'*inharmonie*, la *désharmonie*, pour nous servir des expressions d'un écrivain allemand, dans une plaisanterie sérieuse sur l'*Esthétique du laid* (1). Ces termes sont ceux qui conviennent en parlant de l'*organum* et du *déchant*, car ils sont le *laid* en musique.

Je dois m'attendre à des objections; on ne manquera pas de comparer ce que je dis ici de la musique *inharmonique* du moyen âge avec les beautés de l'architecture, les délicates peintures des manuscrits et le goût qui brille dans une multitude de produits du même temps, et l'on me demandera comment il serait possible que la musique fût demeurée si barbare, tandis que les autres arts étaient dans un état si prospère.

A ces objections, je pourrais me borner, pour toute réponse, à renvoyer ceux qui me les feraient à ce qu'on vient de voir et à mille autres exemples où les mêmes énormités se reproduisent; mais j'ai une explication très-simple et péremptoire à donner aux critiques, à savoir, que l'architecture et les arts plastiques étaient arrivés à la

(1) *Æsthetik des Hasslichen*, par M. Charles Rosenkranz; Kœnigsberg, 1853, p. 99.

perfection et à l'état d'arts complets dans l'antiquité; le moyen âge en a fait l'application dans la direction d'idées qui le caractérise, expression naturelle des sentiments religieux et des mœurs de l'époque; la musique, au contraire, était un travail d'enfantement d'une chose nouvelle qui n'était pas arrivée à l'état d'art; c'est-à-dire l'agrégation simultanée des sons, qui n'est devenue l'*harmonie* qu'en atteignant son but et se dépouillant des *discordances*. La musique avait, au moyen âge, de belles choses dignes de nous intéresser; c'étaient le plain-chant et les mélodies populaires; mais l'*organum* était barbare, et l'harmonie véritable n'existait pas. On s'expose à raisonner fort mal lorsqu'on compare les arts qui ont pour objet la représentation de la nature, le monde extérieur, et l'art idéal par excellence, la musique, dont la création est due au génie humain, et dont la constitution définitive n'a pas exigé moins de onze siècles après la chute de l'empire romain. C'est cette même erreur qui a égaré tous ceux qui ont supposé l'existence de l'harmonie dans la musique des Grecs.

Enfin nous arrivons au quatorzième siècle, où les tendances vers l'amélioration sont plus prononcées. On y sent que la poésie a pris son essor, et que le génie de Dante rayonne sur son époque. Il y a peu d'art encore dans les productions musicales des deux premiers tiers de ce siècle, mais on remarque un progrès non contestable dans le goût de quelques musiciens à la tête desquels se placent *Francesco Landino*, appelé *Francesco degli organi*, à cause de son habileté relative sur l'orgue, *Maestro Giovanni, Nicolo del Proposto, Paolo Tenorista* et *Gian Toscano*. Toutes les grossières discordances ont disparu, et les successions vicieuses sont devenues rares dans les chants à trois voix de ces artistes; enfin, il est évident que, si l'on n'est pas encore installé dans le domaine de l'harmonie pure, on est entré dans la voie qui doit y conduire.

Vers 1370 apparaissent en même temps trois hommes d'un mérite supérieur à leur époque; ils introduisent simultanément dans l'art harmonique des perfectionnements inattendus, qui lui donnent une suavité inconnue avant eux : ces artistes prédestinés sont un Anglais nommé Dunstaple; Binchois, Belge qui tirait son nom de la petite ville de Binche, lieu de sa naissance; et Dufay (1), que la Belgique a

(1) Voyez les notices de ces artistes dans la *Biographie universelle des musiciens*, par l'auteur de cette histoire; Paris, Didot, 1860-65.

vu naître aussi, bien qu'on ait voulu en faire un Français. Tous trois montrent dans leurs ouvrages leur habileté dans l'art d'écrire ; on y voit l'harmonie parvenue enfin à la pureté qui la rend digne de son nom ; mais elle y est réduite à un petit nombre de combinaisons. L'art est constitué, mais il est enfermé dans d'étroites limites, d'où il ne sortira qu'après deux siècles environ d'essais, de tâtonnements et de perfectionnements d'une lente progression, nonobstant la puissance du génie de quelques artistes.

L'histoire véritable de la musique harmonique ne commence donc qu'à Dufay, Dunstaple et Binchois ; car un art ne peut avoir son histoire que lorsqu'il existe dans ses conditions normales, et lorsque ses progrès sont démontrés par ses monuments, dans un ordre chronologique, de telle sorte que la filiation de ses développements et de ses transformations puisse être saisie sans lacune ; enfin, lorsqu'il est possible d'apprécier les causes de ces transformations et de les rendre sensibles. La *diaphonie*, l'*organum* et le *déchant*, qui précèdent cette époque, et qui, depuis la première mention qu'en a faite Isidore de Séville, n'ont pas mis moins de sept siècles à se dégager des vices monstrueux de leur origine, peuvent être l'objet d'observations utiles qui ne seront pas négligées dans cette histoire, mais qui n'exigeront qu'un petit nombre de pages ; car, si l'étude obstinée de choses si défectueuses peut satisfaire un archéologue dépourvu du sens musical, elle ne peut arrêter longtemps l'historien de l'art. Quiconque écrirait de gros volumes sur ce triste sujet ferait preuve d'un pauvre esprit, et, loin de mériter le titre d'historien de l'harmonie, il ne serait qu'un pédant ridicule.

Dès la première époque de l'existence de l'harmonie pure, l'histoire de la musique offre le tableau des efforts faits par les artistes pour la création et le perfectionnement de la forme ; car le temps du règne de l'idée n'est pas encore arrivé ; il tardera longtemps encore. La forme devait être en effet l'objet important des travaux des musiciens, car tout y était à faire. La première chose dont ils s'occupèrent fut l'art de faire chanter toutes les voix d'une manière naturelle et avec une certaine élégance relative ; art qui avait été complétement inconnu avant la fin du quatorzième siècle. Dans le travail constant des artistes pour perfectionner la forme, ils parvinrent à la découverte de quelques dissonances, qui, résolues par des consonnances conformément aux lois de la tonalité, et bien différentes

des discordances brutales de l'*organum*, introduisirent dans la musique le premier moyen de variété harmonique. Après les conditions nécessaires de la forme, et lorsqu'elles furent fixées, relativement aux éléments dont on disposait, les artistes furent entraînés à la recherche de certaines formes de convention, d'autant plus attrayantes pour eux, qu'elles offraient plus de difficultés à vaincre. Ainsi qu'il en est de toutes les choses humaines, après l'usage discret de ces formes conventionnelles arriva l'abus, et l'on finit par composer des espèces d'énigmes dont la solution était considérée comme le terme final de l'art. Dans cette disposition des esprits, la nécessité de la création de l'idée n'était pas même aperçue; la forme seule continua d'être cultivée, et seule elle eut le privilége de charmer les artistes et le monde jusque dans la seconde moitié du seizième siècle.

Les deux genres cultivés jusqu'à cette époque étaient la musique religieuse et le chant profane pour un nombre de voix plus ou moins considérable, et sans accompagnement, sauf l'addition facultative de quelques instruments à l'unisson des voix; addition rare à l'église jusque vers 1560, mais plus fréquente pour les chansons françaises, les madrigaux italiens et les *Lieder* allemands. Les paroles de tous ces genres de pièces n'étaient guère que des prétextes pour le développement des formes musicales. Jusqu'à l'époque qui vient d'être indiquée, ces développements avaient eu presque toujours pour thèmes des chants d'église ou des chansons populaires; mais, après le concile de Trente (1564), le caractère de la musique des messes, motets et antiennes changea, une réaction s'opéra, et sans abandonner d'une manière absolue les recherches de la forme, l'expression convenable des textes sacrés fut reconnue comme une nécessité. Alors la composition véritable, c'est-à-dire, la création des thèmes commença pour la musique d'église. Entrés dans cette voie, les musiciens ne tardèrent pas à faire pour la musique mondaine ce qu'ils avaient fait pour le culte. Ce fut vers 1580 que cette révolution de goût s'accomplit, et que le génie se saisit des droits qui lui appartiennent, et dont il a si noblement usé dans les siècles suivants.

Aux deux genres de musique vocale en usage jusque vers le milieu du seizième siècle, s'était ajoutée la culture de la musique instrumentale. L'orgue, le clavecin, le luth, le téorbe, la guitare, les violes, les

cornets, les flûtes et les hautbois étaient joués dès lors par des artistes d'une certaine habileté. Quelques-uns de ces instruments servaient déjà depuis longtemps pour la danse; mais, dans la seconde moitié de ce même siècle, ils eurent aussi une plus noble destination, et l'on écrivit pour eux de la musique sérieuse et bien faite. Comme dans la musique vocale, la forme fut d'abord le but de celle qu'on écrivit pour les instruments; pour eux comme pour les voix, la composition véritable ne commença que vers 1580; mais ce fut surtout dans le dix-septième siècle que la musique instrumentale acquit de l'importance.

D'immenses progrès avaient été faits jusqu'aux dernières années du seizième siècle dans les quatre déterminations de la musique de ce temps, à savoir, pour les voix, le style religieux et les chants de famille ou de concerts intimes; pour les instruments, la musique d'orgue ou de chambre, et la musique de danse. Quelques essais avaient été tentés pour introduire la musique dans des comédies et autres pièces de théâtre, mais ce qui avait été fait n'avait aucun caractère dramatique; ce n'était qu'une application de la musique vocale ou instrumentale de chambre au drame. Le premier essai du drame musical fut tenté à Florence en 1594; mais la pensée ne fut entièrement réalisée qu'en 1600, à l'occasion du mariage de Marie de Médicis avec le roi de France Henri IV. Accueillie avec enthousiasme, l'idée de l'application de la musique à l'expression dramatique des sentiments et des passions produisit une révolution dans toutes les parties de l'art. L'élan fut donc imprimé dès le commencement du dix-septième siècle, et, depuis lors jusqu'à l'époque actuelle, la musique n'a cessé de s'enrichir d'œuvres sublimes produites par de puissants génies, dans toutes les déterminations, pour l'église, le concert, le drame, les voix et les instruments.

Entrée dans le domaine de l'expression sentimentale, la musique ne pouvait accomplir son œuvre par les seuls éléments dont elle avait disposé précédemment. La tonalité calme, sévère du plain-chant, et l'harmonie consonnante, qui en est issue, ne lui offrent pas les accents nécessaires pour sa nouvelle mission : ces accents ne pouvaient se trouver que dans des accords attractifs; c'est-à-dire, dans une harmonie dissonante qui impliquât des nécessités de résolutions. De là le mouvement harmonique, qui n'existe pas dans l'harmonie consonnante, laquelle, par sa nature même, est dans les conditions absolues du repos. Des attractions de l'harmonie dissonante et de leurs ré-

solutions devaient sortir les accents passionnés indispensables à l'expression musicale.

Dans les dernières années du seizième siècle, un artiste de génie satisfit à ces nécessités de son temps par la découverte de l'harmonie dissonante naturelle, laquelle, fixant invariablement la position des deux demi-tons de la gamme, créa une tonalité essentiellement différente des huit tons du plain-chant, où ces demi-tons changent de place dans chaque gamme. Grâce à l'audace de ce novateur, la tonalité nouvelle eut deux modes, l'un majeur, l'autre mineur, et, dans chacun de ces modes, toutes les gammes furent uniformes en ce qui concerne la qualité des intervalles des sons. Les accents attractifs, nés des relations alternativement dissonantes et résolutives de cette tonalité, se multiplièrent plus tard, lorsque les compositeurs imaginèrent de mettre en contact plusieurs gammes, par des altérations momentanées des sons naturels de l'une d'elles, et faisant de ces altérations des résolutions inattendues. Il en résulta des artifices de modulation qui s'ajoutèrent aux accents expressifs de l'harmonie dissonante naturelle. Depuis la seconde moitié du dix-huitième siècle jusqu'à l'époque actuelle, on s'est avancé résolûment dans cette voie nouvelle, où l'on a trouvé d'énergiques moyens d'expression dramatique.

A côté de l'histoire de la musique considérée comme art, laquelle est écrite dans ses monuments, il en est une autre trop négligée par les historiens généraux de cet art : c'est celle du chant populaire de toutes les nations, qui ne se transmet que par tradition. Source première de toute musique, les chants de cette espèce méritent une attention sérieuse, à cause de l'influence qu'ils ont exercée sur les diverses directions de l'art. Pas d'histoire complète de la musique perfectionnée, si cette autre musique naturelle, intimement liée à l'histoire des peuples, ainsi qu'à leur destination physique, morale et politique, reste dans l'ombre, et si ce qu'elle offre d'intérêt n'est mis en relief. Ces deux côtés du sujet de mon livre y seront également étudiés.

§ XVIII.

A peine un art est-il formé, que ses principes deviennent l'objet d'un examen sérieux et donnent naissance à des théories diverses, à

raison du point de vue où se placent leurs auteurs. Les théories de l'architecture et des arts plastiques sont simples, positives, parce que ces arts ont un objet déterminé, palpable ou visible, et parce qu'ils sont la représentation du réel, quels que soient d'ailleurs le sentiment et le talent déployés par l'artiste dans son œuvre. Il n'en est pas ainsi de la musique : le son en est la base; ce son est le produit d'une cause physique; il est divers d'intonation et de durée; ces intonations et ces durées différentes sont dans des rapports quelconques; or tout rapport s'exprime par des nombres; donc le calcul seul peut conduire à une théorie vraie de la musique. Tel est le raisonnement d'une classe de théoriciens.

Mais, d'autre part, le rapport de deux sons, ou d'un plus grand nombre, est un fait isolé d'où ne peut sortir la loi de succession mélodique, harmonique et rhythmique, d'où résulte la musique; car une chose ne peut produire que ce qui est en elle. Une seule cause peut donc déterminer les rapports dans lesquels doivent être placés les sons : cette cause n'est autre que l'homme qui fait l'art à son usage et se détermine, dans le choix des rapports, par la conscience qu'il a de leur agrément ou de leur disconvenance, et par un acte de sa volonté.

Nous ne sommes pas au bout des difficultés; car les sensualistes interviennent et disent : « Nous admettons que l'homme a conscience « des rapports bons ou mauvais des sons, mais comment l'acquiert- « il? Évidemment par la sensation que produit en lui l'audition des « sons mis en rapport : donc le principe est dans l'organisation de « l'ouïe; c'est cet organe qui apprécie les relations agréables ou dé- « plaisantes des sons. La théorie de la musique ne peut donc avoir « pour base que l'expérience et la science de l'acoustique. »

Chacun de ces principes conduit à des déductions différentes. C'est ainsi que les physiciens et les géomètres, d'accord sur la nécessité de chercher dans les phénomènes de résonnance et dans le calcul la base de la musique, se divisent sur le principe de ce calcul; car les uns, partant de la division d'une corde et des nombres de vibrations produites par ses parties aliquotes, adoptent la progression dite *harmonique* comme fondamentale et infaillible; d'autres, s'appuyant sur les séries de sons des instruments à tubes ouverts par les deux bouts, ne voient la théorie rationnelle de la musique que dans les résultats de la progression *arithmétique*, et parviennent à des résultats complète-

ment différents des premiers. Enfin, une troisième classe d'acousticiens géomètres, frappés de l'insuffisance de ces deux premiers principes pour la génération des harmonies essentielles de la musique moderne, ont cru trouver l'origine de celles-ci dans les vibrations angulaires de plaques élastiques de formes diverses, et en ont déduit des théories et des méthodes dites *mélodico-harmoniques.*

Ce n'est pas tout; car la suavité harmonique et mélodique basée sur la simplicité des rapports numériques est aussi devenue le principe d'une théorie puisée dans la puissance abstraite des nombres. De grandes intelligences, à la tête desquelles se placent Descartes, Leibniz et Euler, ont professé cette doctrine. D'autres, plus modernes, ont vu, au contraire, le critérium de l'art élevé à sa plus haute puissance dans la complication des rapports numériques des sons. Enfin, il s'est trouvé des partisans de la puissance des nombres qui, sans tenir compte de l'intervention de l'homme pour la création de la musique et écartant les faits d'expérience aussi bien que les données des progressions harmonique et arithmétique, ont pris simplement pour point de départ le chiffre 3 comme expression de la quinte, et par la progression triple 1, 3, 9, 27, 81, etc., appliquée à une série de douze quintes justes, ont prétendu créer la gamme, d'où se tirent la tonalité et ses conséquences mélodiques et harmoniques.

Dans leur conviction que l'art est une création de l'homme, et qu'une théorie de cet art à laquelle on ne donne d'autre base que des faits du monde physique ou des abstractions de nombres, ne peut être que fausse, les philosophes ont cherché des fondements plus solides dans la psychologie. Dans cet autre ordre d'idées, les divergences d'opinions n'ont pas été moins tranchées ni moins nombreuses que chez les géomètres et les acousticiens. Les physiologistes, les phrénologues, et les idéologues sensualistes, ont donné naissance à une multitude de systèmes et de méthodes de musique qui, tous, aboutissent à l'empirisme. Dans un ordre plus élevé se trouvent les auteurs de traités d'esthétique musicale, dont les uns voient l'éveil des facultés musicales de l'âme à l'occasion de la sensation, tandis que d'autres, plus absolus dans la conception de la puissance créatrice de l'homme, veulent qu'il ne tire que de lui-même, c'est-à-dire de son imagination, synthèse admirable de la faculté idéale, du sentiment et de l'intelligence, toutes les déterminations de l'art, de quelque nature qu'elles soient.

L'histoire de la musique ne serait pas complète si elle se taisait sur les doctrines contradictoires dont se composent la théorie et la philosophie générale de cet art; car, sous une multitude d'erreurs, se trouvent là des vérités d'une grande portée. La philosophie de la musique est la science de cet art; elle en est le vrai, comme l'art en lui-même est le beau. L'étude des systèmes erronés n'est même pas sans utilité : en y découvrant ce qui les vicie, on se met sur la voie des principes vrais et féconds. La tâche de l'historien consiste à pénétrer au fond de ces systèmes, à dégager leur principe de ce qui en cache la portée; à rendre évidentes leurs conséquences; enfin, à discerner le vrai, le faux, et à présenter le tableau des efforts de l'esprit humain dans cette science difficile, écueil des plus hautes intelligences, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Puissé-je ne pas être trop au-dessous de ma tâche dans cette partie de mon livre !

La littérature de la musique embrasse un vaste champ : elle en comprend l'histoire générale et particulière, les recherches archéologiques, la biographie des artistes et des écrivains, la lexicologie; la didactique, dans laquelle sont classés les traités généraux et particuliers de la composition, les méthodes élémentaires de lecture musicale et de solfége, les systèmes de notation, les traités de l'harmonie, de l'accompagnement, du chant et de l'art de jouer des instruments; la théorie de la mesure et du rhythme; l'esthétique; la canonique et l'acoustique; la critique, qui comprend les pamphlets et les journaux; enfin, la polémique. Le tableau de cet ensemble et l'appréciation des idées qui dominent dans chaque partie compléteront cette histoire.

Un travail tel que celui-ci, pour être digne de son objet, exige tant de recherches, de connaissances et de sagacité, qu'un seul homme est peut-être insuffisant pour l'accomplir; mais le sujet par lui-même a tant d'intérêt que, traité d'une manière plus ou moins imparfaite, il peut encore offrir de l'attrait à l'intelligence des lecteurs. Dans la mesure de mes forces, je n'ai rien négligé pour n'être pas trop au-dessous de ma tâche.

LA MUSIQUE

CHEZ LES PEUPLES D'ORIGINE SÉMITIQUE.

LIVRE PREMIER.

LA MUSIQUE DANS L'ANCIENNE ÉGYPTE.

CHAPITRE PREMIER.

QUELLES SONT LES SOURCES OU L'ON PEUT PUISER POUR FAIRE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE CHEZ LES ANCIENS ÉGYPTIENS. — COMMENT ON EN PEUT FAIRE USAGE.

Aucun livre ne nous est parvenu de l'antiquité concernant la théorie ou la pratique de la musique chez les Égyptiens; les inscriptions, les papyrus découverts jusqu'à ce jour se taisent sur ce sujet; aucune mélodie authentique ne nous a été transmise; la constitution tonale est inconnue, et l'on ne sait rien des formes de la poésie chantée (1). Pour trouver quelques renseignements sur la musique de

(1) Villoteau, musicien instruit et savant estimable, a écrit à ce sujet le passage suivant : « Les « monuments étonnants et nombreux que les Égyptiens élevèrent dans des siècles antérieurs à « l'histoire, et dont on voit encore de très-beaux restes, nous présentent aussi, dans les divers « tableaux de sculpture que forment toutes les faces de leurs murs, tant extérieurement que « dans l'intérieur, des témoignages non équivoques de leurs usages religieux, politiques, champêtres et domestiques. Mais quels secours attendre de ces monuments muets de souvenir pour « arriver à la *parfaite connaissance* d'un art qui est principalement du ressort de l'ouïe, et dont « il est impossible même de se faire la moindre idée sans le secours de cet organe, d'un art qui « laisse si peu de traces après le seul instant de son exécution, et à plus forte raison quand il « s'agit d'une époque très-reculée ?

« Si cet art en Europe a tellement changé, en moins de mille ans, de forme, de principes et « de règles, qu'il ne conserve plus rien de semblable à ce qu'il était auparavant, et si tout y est « devenu à peu près inintelligible pour le plus grand nombre des musiciens, quelles variations « et quelles vicissitudes n'a-t-il pas dû éprouver depuis quarante ou cinquante siècles ! Comment « comprendrions-nous des traités écrits sur les murs des temples de l'antique Égypte, quand même « nous les y trouverions gravés et que nous pourrions les y lire ? » (*Mémoire sur la musique de l'antique Égypte*, dans la *Description de l'Égypte; Antiquité*, t. IV, p. 3.)

L'auteur de ce passage ajoute plus loin que notre éducation musicale et nos habitudes nous rendent inhabiles à comprendre la musique des temps anciens et de peuples différents. Il ne s'est pas aperçu qu'il supprimait d'un seul coup l'histoire de la musique et mettait ses propres travaux au néant. Il ne s'agit pas d'arriver, comme il le dit, à la *parfaite connaissance* de la musique des Égyptiens, mais de saisir autant qu'il se peut leurs idées sur cet art, de rechercher

l'ancienne Égypte, on n'avait autrefois qu'un petit nombre d'indications vagues et parfois contradictoires d'Hérodote, de Platon, de Diodore de Sicile, et d'écrivains postérieurs trop rapprochés de nous pour avoir l'autorité suffisante. Si les documents dont il vient d'être parlé nous font encore défaut, il y a cependant aujourd'hui des ressources pour l'induction qui n'existaient pas avant le dix-neuvième siècle : elles se trouvent dans les monuments explorés depuis l'expédition d'Égypte sous la conduite du général Bonaparte, et dont l'étude continue encore. La situation actuelle de la musique dans le pays peut fournir aussi pour ce sujet certaines indications, certains rapprochements, qui ne sont pas sans utilité. Ces données, réunies aux scènes musicales représentées dans les sculptures des temples et des palais, ainsi que dans les peintures des tombeaux, enfin aux instruments trouvés dans les hypogées et qui sont aujourd'hui dans quelques grandes collections de l'Europe, telles sont les sources où l'historien de la musique peut puiser aujourd'hui pour retrouver, si ce n'est l'histoire positive de cet art chez un des peuples les plus singuliers et les plus anciens de la terre, au moins des aperçus dignes d'intérêt.

Toutefois une sévère circonspection est nécessaire pour faire usage des richesses offertes en abondance à nos regards, par les monuments dont les ruines couvrent le sol de l'Égypte, ou dans les peintures des tombeaux ; car ces monuments appartiennent à des temps divers. Parmi les innombrables représentations d'instruments qu'on y voit, il en est qui appartiennent à la civilisation propre de l'Égypte ; mais il en est d'autres où l'on reconnaît dans les formes une origine étrangère, et que la conquête introduisit dans le pays. Or il est très-important de faire entre eux cette distinction ; car, si certains instruments sont représentés sur des bas-reliefs qui ont pour objet de transmettre à la postérité le souvenir de la gloire des conquérants, ce n'est pas à dire que les Égyptiens en aient adopté l'usage. N'oublions pas à ce sujet les paroles de Platon, qui, ayant visité l'Égypte, dit des représentations qu'on y voit dans les temples : « Il est défendu

---

les usages auxquels ils l'employaient, ses organes, et peut-être son caractère, à l'aide de la tradition et de l'induction. Villoteau dit que nous ne comprendrions pas un antique traité de la musique des Égyptiens, si nous le possédions et pouvions le lire : pourquoi ? On lit bien et l'on comprend des traités sur la musique de l'Inde, écrits il y a plus de deux mille ans !

« aux peintres et autres artistes qui font des figures et autres ou-
« vrages semblables de rien innover, ni de s'écarter en rien de ce qui
« a été réglé par les lois du pays; et cette défense subsiste encore
« aujourd'hui, et pour les figures *et pour toute espèce de musique*. Et
« si on veut y prendre garde, on trouvera chez eux des ouvrages de
« peinture et de sculpture faits depuis dix mille ans (quand je dis
« dix mille ans, ce n'est pas pour ainsi dire, mais à la lettre), qui ne
« sont ni plus ni moins beaux que ceux d'aujourd'hui, et qui ont été
« travaillés sur les mêmes règles (1). »

Il est des monuments égyptiens dont l'antiquité date d'environ cinq mille ans avant l'ère chrétienne (2); telles sont les trois grandes pyramides bâties par des rois de la quatrième dynastie; mais il en est beaucoup d'autres qui ne remontent pas au-delà des Ptolémées, et même de la civilisation romaine. L'histoire générale du pays et la chronologie sont donc les bases sur lesquelles nous devons nous appuyer pour dégager l'histoire particulière de la musique des ténèbres qui l'environnent.

La chronologie des rois de l'Égypte, longtemps incomplète, obscure, et altérée à dessein par des auteurs anciens, pour la mettre en harmonie avec d'autres systèmes chronologiques, s'est considérablement améliorée dans ces derniers temps. La mémorable découverte par laquelle Champollion a retrouvé la clef des hiéroglyphes a porté dans cette matière des lumières inattendues, et les derniers travaux de ses élèves ont complété son œuvre (3). Aux renseignements fournis par ce qui reste du travail de Manéthon, prêtre de l'ancienne Égypte, sur la chronologie des rois; par Hérodote, Diodore de Si-

(1) *Les Lois*, liv. II, traduction de M. Cousin, *OEuvres de Platon*, t. VII, p. 82.

(2) On a même trouvé récemment des tombeaux ornés de peintures avec des instruments de musique, dont les inscriptions indiquent une époque de plus de six mille ans avant J.-C. Le style de ces peintures montre une civilisation déjà fort avancée.

(3) Cf. *Chronologie des rois d'Égypte*, ouvrage couronné par l'Académie des inscriptions et belles-lettres, par M. Lesueur, Paris, Imprimerie nationale, 1848, 1 vol. in-4°. — *Examen critique de la succession des dynasties égyptiennes*, par W. Brunet de Presle; Paris, 1850, 1 vol. in-8°. — *Discorsi critici sopra la cronologia Egizia, del professore Fr. Baracchi*, etc., Torino, Stamperia reale, 1844-45, in-4°. — On peut consulter aussi avec fruit le savant Mémoire de Boeckh intitulé : *Manetho und die Hundsternperiode* (Manéthon et la période caniculaire ; essai pour l'*Histoire des Pharaons*); Berlin, 1845. Les résultats des recherches du célèbre philologue, pour la durée de l'empire égyptien, depuis Ménès jusqu'à Alexandre, approchent de ceux de M. Lesueur; car il évalue cette période à 5,375 ans, ce qui conséquemment équivaut à 5,707 ans avant J.-C.

cile, Jules Africain, Eusèbe de Césarée et le Syncelle, est venu s'ajouter un moyen de vérification par les monuments, à l'aide des inscriptions hiéroglyphiques. Laissant à part les longues périodes de dynasties des dieux, des demi-dieux, ou périodes théocratiques, et d'un grand nombre de rois inconnus, antérieurs à Ménès, périodes où la fable est mêlée à la réalité, et dont l'ensemble représente une suite d'environ 1,911 années de 365 jours, on trouve depuis Ménès une chronologie régulière de 5,775 ans avant notre ère, et dès le deuxième règne de la quatrième dynastie (4,975 ans avant J.-C.), on voit s'élever la plus grande des pyramides, et dans un tombeau qui l'avoisine (à Gyseh), et qui se rapproche de cet âge, nous trouvons des joueurs de harpe qui font saisir le plus ancien témoignage de l'existence de la musique instrumentale. Là commence notre histoire.

L'âge des monuments où sont représentés des instruments et des concerts de musique a de l'importance pour l'exactitude des faits; car, bien que la stabilité des choses fût donnée par les lois de l'Égypte, une si grande variété de formes se fait remarquer parmi les instruments du même genre, qu'il est nécessaire de savoir si ces formes diverses ont été contemporaines, ou si elles se sont produites sous l'influence de peuples qui, tour à tour, ont fait la conquête du pays et y ont exercé une domination plus ou moins longue, tels que les Arabes, les Assyriens, les Mèdes, les Perses, les Grecs et les Romains. Par les inscriptions hiéroglyphiques, l'âge des monuments, ou de leurs diverses parties construites à des époques différentes, est maintenant déterminé d'une manière certaine, et des redressements considérables de la chronologie en ont été les résultats. C'est ainsi que Sésostris, qu'on croyait appartenir à la dix-huitième dynastie, et dont on avait même fait le chef de la dix-neuvième, a été reconnu le troisième roi de la douzième dynastie; en sorte que ce conquérant, le plus célèbre des Pharaons, au lieu d'être monté sur le trône l'an 1547 avant l'ère chrétienne, régna 3,389 ans avant cette ère, 709 ans avant la fondation du premier empire d'Assyrie (suivant l'inscription hiéroglyphique qui le concerne, et qui se trouve dans la chambre du monument de Karnac). Les captifs de la Mésopotamie, portant des cithares, qu'on voit dans les bas-reliefs destinés à perpétuer la mémoire de ses conquêtes, appartiennent donc à cette époque antérieure à tout autre renseignement sur l'histoire de la musique; mais en même temps on y voit que ce genre d'instruments à cordes est très-

différent de ceux qui sont représentés sur les autres monuments de l'Égypte. Cette indication sera confirmée par les recherches historiques concernant la musique des Assyriens. A ne considérer que le point de vue de l'histoire de la musique, il est donc important de constater que le roi d'Égypte qui remporta une grande victoire en Asie, 1,634 ans avant J. C., ne fut pas Sésostris, mais Rhamsès le Grand, quatorzième roi de la dix-huitième dynastie, qui monta sur le trône en 1638, soixante-trois ans avant la naissance de Moïse, suivant la chronique de Manéthon, et conformément aux inscriptions des monuments. Entre les deux époques de conquêtes, il y a un intervalle de dix-sept cent cinquante ans.

On voit par ces simples indications, que si nous avons à regretter la perte de documents qui auraient été nécessaires pour connaître les parties essentielles de la musique des Égyptiens, c'est-à-dire, le système tonal, les combinaisons rhythmiques, et les formes du chant populaire et religieux, ce qui est conservé par les monuments suffit pour nous donner la conviction que l'art fut porté chez ce peuple à un certain degré d'avancement qui remonte à la plus haute antiquité.

CHAPITRE DEUXIÈME.

TRADITIONS DES ÉGYPTIENS SUR L'ORIGINE DE LA MUSIQUE. — USAGE QU'ILS FAISAIENT DE CET ART DANS LES CÉRÉMONIES RELIGIEUSES ET DANS LA VIE CIVILE.

Nous apprenons de Diodore de Sicile que les Égyptiens, comme tous les peuples de l'antiquité, donnaient une origine divine à la musique. Voici ce qu'il en dit : « Les Égyptiens assurent que ce fut Her-
« mès (1) qui, le premier, observa l'ordre des révolutions des astres,
« et l'harmonie produite par les voix et les sons naturels ; qu'il en-
« seigna également à lutter, à mouvoir le corps en cadence et à le
« disposer avec grâce. Il inventa aussi la lyre, à laquelle, pour imiter

(1) Le Mercure des Grecs et des Latins.

« les divisions de l'année (1), il mit trois cordes donnant trois sons, « l'*aigu*, le *grave* et le *moyen*. Le premier répondait à l'été, le second « à l'hiver, et le dernier au printemps (2). »

Toutefois il y avait une autre divinité égyptienne considérée comme ayant présidé à la musique : suivant Plutarque (3), c'était Horus, frère d'Osiris et dieu de l'harmonie, identique à l'Apollon des Grecs, et comme lui, dieu de la lumière, ou le soleil. Là encore il y a confusion, comme dans toutes les mythologies; car Osiris, qui, dans de certains rapports, est le Bacchus de l'Égypte, est aussi, sous d'autres emblèmes, semblable à Apollon, comme on le voit par ce passage de Diodore de Sicile : « Pendant qu'Osiris était en Éthiopie, « on dit qu'on lui présenta une race de satyres dont les reins sont « couverts de poils, et qu'il les admit à sa suite; car, ami de la joie « et prenant plaisir aux chœurs de musique, il avait avec lui une « troupe nombreuse de musiciens. Au milieu de cette troupe, *on « distinguait neuf jeunes filles habiles dans l'art du chant et possédant « diverses sciences*. Les Grecs ont donné le nom de ***Muses*** à ces vierges, « et les ont placées sous la conduite d'Apollon, qui en a pris le nom « de ***Musagète*** (4). Osiris reçut dans son cortége ces satyres, dont la « danse, les chansons et les jeux égayaient les instants consacrés au « repos (5). »

Voilà donc trois personnages mythologiques, dont un (Hermès) règle l'harmonie des sons et invente la lyre, tandis qu'un autre (Horus), l'Apollon, le dieu de la lumière, le soleil, est aussi le dieu de l'harmonie, et qu'un troisième (Osiris) est le chef des Muses et préside conséquemment à la musique.

L'histoire signale aussi ***Manéros***, fils du premier roi qui succéda à la deuxième dynastie des demi-dieux (8956 ans environ avant l'ère chrétienne, suivant les traditions égyptiennes) : il passait aussi pour un

---

(1) L'année se divisait en trois saisons, chacune de quatre mois, chez les Égyptiens. Originairement et dans le temps des dynasties divines, l'on comptait par année lunaire de trente jours. La grande période de 25,620 des Dieux se composait d'années de cette espèce; puis les années furent d'une saison de quatre mois. On les compta ensuite par trois saisons formant 360 jours, et, enfin, on fit la rectification de l'année vague, composée de 365 jours.

(2) Lib. I, 16.

(3) *De Iside et Osiride*, page 355, F.

(4) Conducteur des Muses.

(5) Traduction de M. Miot, liv. I, 18, tome I, p. 34.

des inventeurs de la musique et des chants de deuil, en mémoire de la douleur d'Isis, auxquels on avait donné son nom (1). Manéros est pour les Égyptiens ce qu'est Linus, fils d'Apollon, chez les Grecs.

D'après ce qui vient d'être rapporté, ce sont les dieux et les bienfaiteurs de l'humanité qui inventèrent la musique, pour son bonheur; mais il est d'autres traditions d'après lesquelles la création de cet art appartiendrait au contraire à l'éternel ennemi des hommes, au génie du mal, à Satan, et ce même art serait le symbole de l'esprit pervers, et le compagnon inséparable de la dégradation humaine. Suivant ces traditions, Hermès, Horus, le Soleil, Osiris, représentés par *la Corbeille* dans les signes hiéroglyphiques, seraient identiques à *Pan*. Or, suivant Hérodote et d'autres autorités recueillies par Jablonski (2), l'image de Pan n'est autre que le bouc Mendès ou Mentès, dont il a les penchants, et Champollion a rassemblé une multitude de témoignages qui établissent l'identité de Mendès avec *Ammon Ra* (le Soleil), *l'esprit démiurge*, *l'Ammon générateur*, Pan et Priape, dont la planche représente le *veratrum erectum* (3).

Quant au bouc lui-même, on remarque que son nom égyptien (*baems*) signifie aussi la fornication, les turpitudes, la càlomnie, les corruptions et abominations engendrées par *l'esprit malin*. Un savant orientaliste en prend occasion d'établir que la flûte à sept tuyaux de Pan sert de légende à l'ensemble de ces idées (4). En effet, dit-il, la flûte, αὐλὸς, *tibia*, *fistula*, appelée dans la langue égyptienne ⲤⲎⲂⲒ (*chébi*), ⲤⲎⲂⲈ (*chèbé*), n'est, dans cette allégorie, que le paronyme mystique de ses homophones ⲤⲈϤ (*cheb*), ⲤⲀϤ (*chab*), ⲤⲞϤ (*chub*), lesquels signifient *corrumpere, contaminare*, *polluere*, *violare virginem*.

Une figure hideuse, publiée par Rosellini (5), semble confirmer ce qui résulte de ces rapprochements et l'existence des mêmes idées chez les initiés aux mystères d'Isis. Cet archéologue l'a trouvée sur une colonne du pronaos du temple de *Dakkeh*, en Nubie, qui fut

(1) Plutarque, *De Iside et Osiride*, p. 357, D.

(2) Panthéon, lib. II, c. 7. Hérodote dit positivement : *Le bouc et le dieu Pan s'appellent Mendès en égyptien;* Euterpe, 46.

(3) *Panthéon égyptien*, texte, n° 4, et planche.

(4) M. de Goulianof, *Archéologie égyptienne*, t. III, p. 273.

(5) *Monumenti civili dell' Egitto*, t. III, p. 17. On trouve aussi cette figure dans les *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, de Champollion.

fondé par les Ptolémées, et continué sous les empereurs romains. Voici cette figure :



Fig. 53.

M. Guignaut, savant traducteur et continuateur de la *Symbolique* de F. Creuzer, a reproduit cette figure (1), qu'il a caractérisée en ces termes : « Vieillard assis et jouant d'un instrument à cordes.... Nous « voyons ici *Phtha*, le démiurge, inventeur des arts et de la musique « en particulier, organisant toutes choses par sa divine harmo- « nie (1). » Loin de partager l'opinion exprimée dans ce passage, M. de Goulianof dit au contraire : « Ne pouvant nous engager ici « dans tous les attributs de cette image, nous remarquerons que « ces attributs caractérisent suffisamment la nature de ce person- « nage, pour qu'on y reconnaisse *Seth* ou *Satan*. Nous rappellerons « surtout que le *modius* qu'il porte sur la tête s'appelle en égyptien « ⲙⲉⲛⲧ (*Ment*), et que ce mot, qui désigne l'*enfer* et l'*occident*, a « fourni le nom de *Mendès*, identique à *Pan*, à *Priape*, à *Ammon*, à « *Ammon-Knouphis*, à *Kneph*, à *Horus*, divinités que l'on sait être éga- « lement des personnifications du soleil, et que nous avons reconnu « être identiques à *Seth* ou *Typhon, l'esprit des ténèbres idolâtri-* « *ques* (2), etc. » La physionomie méchante de cette figure mons- trueuse, et la queue, qui forme l'appendice de son corps, justifient les rapprochements étymologiques du savant archéologue russe.

(1) *Religions de l'Antiquité*, t. V. Explications des planches, p. 46.
(2) *Archéologie égyptienne*, t. III, p. 486.

Disons cependant que l'instrument tenu sous le bras gauche du personnage n'est ni une lyre, ni une cithare, comme l'appelle M. de Goulianof, mais la harpe syrienne, le *nable* ou *nebel*, c'est-à-dire la harpe trigone.

Deux interprétations très-opposées de l'origine de la musique chez les Égyptiens se voient dans ce qui précède : suivant la première, cet art était un don des dieux, pour le bien-être de l'humanité, ainsi que pour son perfectionnement moral ; il devait être considéré comme un principe civilisateur. D'après l'autre système, la musique était l'œuvre du génie du mal, l'organe des appétits sensuels, et ses effets avaient pour résultat de conduire l'homme à sa perte finale. Certains passages des histoires d'Hérodote et de Diodore de Sicile nous font voir en effet l'emploi de la musique dans ces deux directions chez les Égyptiens. D'une part elle participe aux cérémonies religieuses les plus graves, les plus austères ; de l'autre, on la trouve dans la condition la plus abjecte, s'associant à des sortes d'orgies mythologiques où les emblèmes de la génération étaient portés et agités par des femmes, et devenaient, au son de la flûte, les objets d'un culte lubrique (1). Or ces fêtes, célébrées à Abydos, au son des instruments, étaient celles d'Osiris, et l'on reconnaît encore en elles l'identité de ce dieu avec Pan et Priape.

Il est hors de doute qu'il y eut en Égypte deux religions : l'une officielle, populaire, laquelle consistait dans des pratiques d'idolâtrie ; l'autre, inconnue du vulgaire, mystérieuse, et plus élevée dans son objet, était celle des prêtres et des initiés. Eux seuls en possédaient le secret : ils ne voyaient dans les idoles que des symboles, et dans les pratiques que des allégories. Pour eux, le culte d'Isis était celui de la nature, en quoi tout est compris. Cette religion était le panthéisme : son culte n'était qu'extérieur ; le sens en était caché ; ses emblèmes se voyaient dans tous les temples ; mais leur signification morale était un mystère. Partout la musique y était intimement unie, mais dans une acception allégorique.

Suivant Diodore de Sicile, on ne pouvait enseigner en Égypte la gymnastique ni la musique. « Les Égyptiens, dit-il, croient que les « exercices du corps ne sont pas favorables à la santé des jeunes

---

(1) Hérodote, Euterpe, lib. II, 46.

« gens, et qu'ils ne leur donnent qu'une vigueur peu durable, dont « les suites mêmes sont dangereuses. Quant à la musique, ils la con- « sidèrent non-seulement comme inutile, mais comme nuisible, « parce qu'elle énerve l'âme et rend les hommes efféminés (1). » Au premier aspect, ce passage est en contradiction manifeste avec l'usage fréquent de la musique dans les cérémonies du culte, son emploi permanent dans les funérailles, et les représentations multipliées de concerts de voix et d'instruments qui se voient dans les temples et dans les tombeaux; il est, enfin, en opposition avec certaines coutumes de la vie civile dont Hérodote, Diodore lui-même, et d'autres écrivains de l'antiquité, nous ont laissé des descriptions. Cette contradiction sera expliquée plus loin. Mais constatons d'abord que si la musique n'entrait pas dans l'éducation publique, et si son usage était réservé à de certaines classes infimes, sa connaissance était de nécessité absolue pour une catégorie de prêtres employés dans les cérémonies religieuses comme chanteurs et comme joueurs d'instruments. La caste sacerdotale se reconnaît, dans les bas-reliefs et dans les peintures des monuments, à la tête rasée des personnages (2). Or les ruines des monuments de l'ancienne Égypte offrent des représentations nombreuses d'hommes à tête nue et rasée qui jouent des harpes de diverses formes, de la flûte, du luth, et d'autres qui chantent en battant des mains. Un passage de Strabon fournit aussi la preuve de l'usage général de la musique dans les temples. « Osiris, dit-il, est adoré à Abydos. Il n'est pas d'usage de faire « entendre, dans le temple de cette divinité, pendant les cérémonies « du culte, le chant, ni les sons de la flûte et du psaltérion (ou « harpe), *comme cela se pratique pour les autres dieux* (καθάπερ τοῖς ἄλ- « λοις θεοῖς ἔθος) (3). »

La musique était donc d'un usage général dans les temples, et, de toute nécessité, elle entrait dans l'éducation des prêtres et de leurs acolytes. Il est vrai que les figures à tête rasée qui jouent de divers instruments sur les bas-reliefs et dans les peintures de la plupart des monuments, indiquent des serviteurs religieux d'assez bas étage; toutefois ce serait une erreur de croire que les joueurs d'instruments et les chan-

---

(1) *Biblioth. histor.*, lib. I, 81.
(2) Rosellini, *Monumenti dell' Egitto e della Nubia; Monum. civili*, t. III, p. 17.
(3) *Geograph.*, lib. XVII, p. 801.

teurs ne se trouvassent que dans les derniers rangs de la caste sacerdotale, comme semble l'indiquer le vêtement des figures dont il s'agit, car les prêtres qui jouent de grandes harpes dans une salle des tombeaux de rois à Thèbes (1), appelés par Champollion et Rosellini *tombeau de Rhamsès IV*, ainsi que deux prêtres chanteurs publiés par le premier de ces savants (2), appartiennent à la classe la plus élevée de la caste des prêtres, comme le prouvent les robes dont ils sont vêtus. Un bas-relief qui est au musée de Leyde représente un prêtre de cette classe supérieure, qui brûle de l'encens devant une divinité, pendant que quatre musiciens sacerdotaux jouent de la harpe à sept cordes, du luth et de la flûte traversière. On voit ici le dessin de ce monument intéressant.



Fig. 54.

Nous trouvons un indice de la culture de la musique par les prêtres d'une condition élevée dans quelques tombeaux, où, parmi les titres de ceux qui y sont ensevelis, on lit le nom du personnage, suivi de CHANTRE DE...... (l'une ou l'autre divinité) (3). Cette fonction était donc assimilée aux autres dignités sacerdotales.

La connaissance de la musique n'était pas moins nécessaire à cer-

---

(1) Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. II. — Rosellini, *Monum. civ.* M. C., pl. XCVII. — Fr. Caillaud, *Recherches sur les arts et métiers, les usages de la vie civile et domestique des anciens peuples de l'Égypte et de la Nubie*, pl. 45.

(2) Champollion, *Monum. de l'Égypte*, etc., t. II, pl. CXII.

(3) ϩⲱⲥ ⲛ (ghos ñ....). Rosellini, *Monum. civili*, t. III, p. 80.

taines personnes attachées au service des rois, et qui remplissaient à la cour l'office de chanteurs, ainsi que le démontrent les inscriptions suivantes trouvées dans les tombeaux :

..... Chanteur du seigneur du monde (1),
..... Grand chantre du roi (2).

Ces titres, réunis à d'autres, prouvent que les personnes auxquelles ils appartenaient étaient d'un haut rang.

On sait quelle était la vénération des Égyptiens pour les parents décédés, et les honneurs qu'ils rendaient à leur mémoire. Des cérémonies funèbres et domestiques suivaient immédiatement la mort d'un membre de chaque famille : un cantique, dont il sera parlé plus loin, était chanté en chœur, et les funérailles se célébraient avec pompe. Les peintures des tombeaux font voir que les femmes prenaient part à ces cérémonies, en chantant des cantiques et des lamentations, en jouant de divers instruments, et même en exprimant leurs sentiments de tristesse par des danses caractéristiques. Les hypogées de *Karnak* (Thèbes), qui sont de la plus haute antiquité, renferment plusieurs tableaux de ce genre, lesquels offrent beaucoup d'intérêt. Parmi ces peintures, je choisis celle qui suit et qui représente un joueur de harpe à sept cordes accompagnant un chœur de chanteurs aveugles.

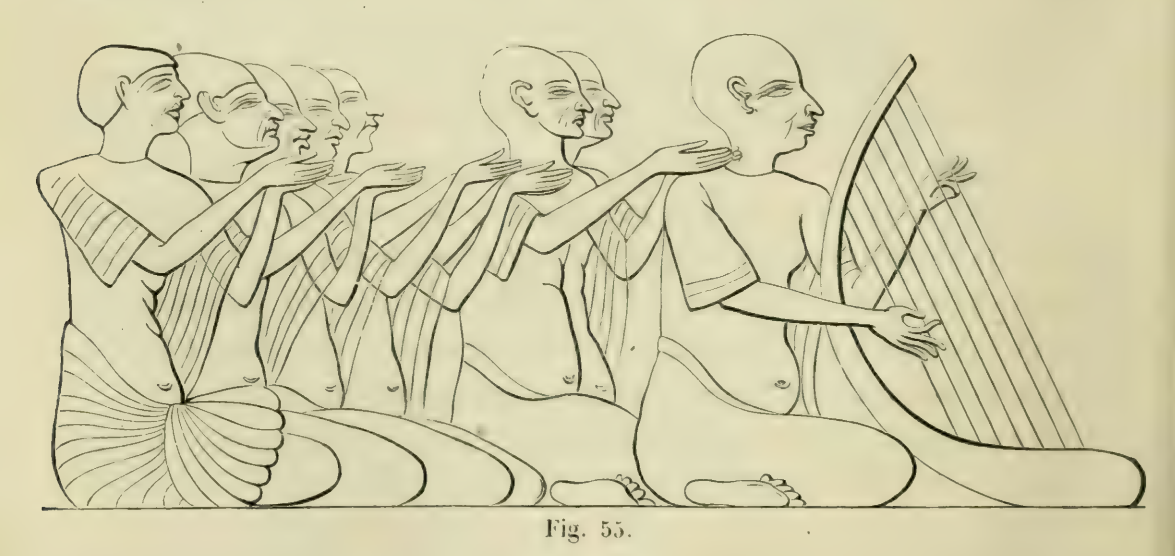


Fig. 55.

(1) ϩⲱⲥ ⲛ̄ ⲛⲏⲃ ⲧⲟ (Ghos ñ nèb to). Rosellini, ouvrage cité, t. III, p. 86.

(2) ϩⲱⲥ ⲛⲁⲁ ⲛ̄ ⲥⲟⲩⲧ ⲛ̄ (Ghos naa ñ soyt ñ). *Ibid.*

Ce tableau se trouve à Gizeh, dans le tombeau d'Imaï, lequel appartient à l'époque d'un roi qui précéda les quinze dernières dynasties (vraisemblablement *Apophis*, dont Joseph fut ministre, 2309-2249 avant J.-C.) (1).

On a retrouvé dans ces tombeaux des inscriptions en partie effacées, qui renferment les paroles de cantiques chantés dans ces circonstances. Parmi les lignes conservées de ces fragments, on trouve en écriture hiératique une phrase dont le sens est celui-ci : *Nous vous offrons nos vœux ardents dans ce bon jour* (2). Dans une autre ligne à demi effacée, on lit...... *le terme de votre transmigration.* Enfin, dans une troisième ligne horizontale, qui est entière, le sens des phrases répond à celui-ci : *A vous nos vœux sincères et permanents, pour que vous jouissiez de tous les autres biens.* Au-dessous de ces paroles des cantiques sont représentées trois femmes : l'une d'elles porte une tasse, deux fioles, et paraît chanter; les deux autres la suivent en jouant de la flûte double et de la harpe (3). Il résulte de ces faits que Diodore s'est exprimé en termes trop absolus quant à l'usage de la musique en Égypte.

L'assertion de cet écrivain est d'ailleurs combattue, dans ce qu'elle a de trop affirmatif, par le passage du deuxième livre des *Lois* de Platon, rapporté précédemment. Les règles immuables dont il est question dans ce passage, pour mettre obstacle, chez les Égyptiens, à toute innovation dans les arts plastiques et dans la musique, sont une preuve que celle-ci n'était pas dédaignée par les législateurs du pays. On ne songe pas à régler le principe et les formes de ce qui serait considéré, non-seulement comme inutile, mais comme nuisible. Ce que Diodore a voulu dire, et ce qui ne peut être l'objet d'un doute pour quiconque a étudié les mœurs des peuples orientaux, c'est qu'à l'exception de la caste sacerdotale, obligée de cultiver la musique, pour l'usage des cérémonies religieuses, de quelques personnes attachées au service des rois, enfin des classes inférieures de la population, qui y trouvaient un moyen d'existence, les

(1) Rosellini, *Monum. civili*, pl. XCIV, fig. 2. Il place le règne de ce Pharaon vers 2150. J'ai cru devoir préférer l'époque déterminée par M. Lesueur dans sa *Chronologie des rois d'Égypte*, p. 323.

(2) Ces mots, *un bon jour*, c'est-à-dire *un jour de bon augure*, paraissent avoir été traditionnels, car on les trouve dans plusieurs autres inscriptions sépulcrales.

(3) Rosellini, ouvrage cité, t. III, p. 69, 70.

autres castes égyptiennes dédaignaient de s'y adonner. Ce dédain pour la culture de la musique, dans les classes élevées et moyennes, a existé de tout temps et se retrouve encore aujourd'hui chez la plupart des peuples orientaux. Dans les mœurs voluptueuses de ces contrées, les jouissances sensuelles sont recherchées; à ce point de vue, la danse, le chant, les sons des instruments, ont eu de tout temps beaucoup d'attrait pour les despotes de tout étage qui les gouvernent et les tyrannisent, pour les riches, et pour tous ceux qui jouissent d'une certaine aisance; mais en général la musique et la danse sont abandonnées aux esclaves qui peuplent les harems, et aux gens du peuple qui en font leur profession. Quelques poëtes persans et arabes ont fait exception à ces traditions sociales, en chantant leurs poésies et s'accompagnant d'un instrument, et dans les temps anciens, David, roi et prophète chez les Hébreux, joua de la harpe, chanta et dansa devant l'arche d'alliance; mais, avant d'être sacré par Samuel, il avait été pâtre : plus tard, sa femme lui reprocha d'avoir compromis sa dignité en faisant ces choses devant son peuple. Si la musique n'est pas devenue un art chez les peuples sémitiques; si elle y est encore ce qu'elle fut il y a plusieurs milliers d'années; si, enfin, elle n'y est qu'une simple récréation populaire et sensuelle, la cause en est dans ce dédain des grands et des riches pour ce qui n'est pas la puissance, les voluptés, le luxe et le bien-être. Pour s'élever à la dignité d'art et de science, la musique doit être quelque chose de plus qu'une jouissance des sens.

Dans l'organisation sociale des Égyptiens, la profession de musicien n'était exercée que par des individus de la dernière classe du peuple; elle était reléguée parmi les plus viles. Les joueurs d'instruments et les chanteurs ne pouvaient changer de condition : les enfants y devaient succéder à leurs pères. Non-seulement ils ne pouvaient être appelés aux fonctions publiques les plus humbles, mais ils étaient déclarés incapables de faire autre chose que leur métier (1). Au surplus, il en était ainsi

(1) Il est assez singulier qu'en opposition à ces faits, rapportés par Hérodote et Diodore, Villoteau, égaré par l'érudition aventureuse de Jablonski, ait écrit le passage suivant : «... Ce qui, « sans doute, semblera singulier aujourd'hui, et ne le paraissait sûrement pas alors, c'est que « la ville où se fixa la première colonie d'Égyptiens en Grèce se soit honorée du nom d'*Argos*, « qui, en égyptien, s'écrit ερχια, se prononce *erdjô*, et signifie *musicien;* c'est qu'on ait distingué « par le nom d'*Eumolpe,* qui signifie *agréable chanteur,* le héros égyptien qui vint disputer le « trône d'Athènes à Erechtée, qui institua dans ce pays une classe sacerdotale à l'instar de celle

de toutes les classes d'artisans (1). Parmi les gens du peuple à qui la profession de musicien était abandonnée, il y eut sans doute, comme il y a eu partout et en tout temps, des organisations d'élite qui acquéraient plus d'habileté que d'autres, car cette loi d'exception est universelle. Ces musiciens, doués par la nature, ou qui, par des exercices persévérants, avaient acquis une sorte de talent relativement supérieur, étaient appelés de préférence chez les personnes riches ou aisées, pour les divertissements et pour les funérailles; les autres étaient abandonnés aux plaisirs des artisans et de la populace. Il est à peu près certain qu'ils recevaient tous le même genre d'instruction, lequel consistait dans la tradition et la routine; car ce mode d'enseignement populaire a toujours été celui de l'Orient pour la musique.

Ce n'est pas à dire pourtant qu'il n'y ait pas eu de système musical écrit en Égypte, et que des livres de théorie ou de didactique sur la musique n'aient pas été composés par des savants du pays. Dans toute l'Arabie, il n'y a jamais eu qu'un enseignement pratique et traditionnel pour le chant ainsi que pour le jeu des instruments; cependant il existe un grand nombre de traités de musique en langue arabe, et même une variété de systèmes qui ne sont pas dépourvus d'intérêt; il en est de même dans la Perse, et chez les habitants de l'Inde dans une haute antiquité.

On ne peut faire que des conjectures sur le chant qui fut en usage, chez les Égyptiens, dans les cérémonies religieuses, sur son caractère, son exécution et sur les instruments dont il était accompagné. Qu'il y eût

---

« des hiérophantes égyptiens, et dans laquelle ses descendants, sous le nom d'*Eumolpides*, con« servèrent le droit exclusif d'être admis. Il semblerait par là que ce qui distinguait éminemment « les Égyptiens était surtout le haut degré de perfection auquel ils étaient parvenus en musique « et particulièrement dans le chant, et qu'on ne connaissait point de titre qui fût plus hono« rable que celui de musicien ou de chanteur. » (Ouvrage cité, p. 14.)

Que veut dire l'écrivain? Eumolpe est un personnage moitié mythologique, moitié historique, né en Thrace d'une fille de Borée et d'Orithye, nommée *Chioné,* ou la neige personnifiée (χιών), qui, séduite par Posidon (Neptune), lui donna le jour. Honteuse de sa faute, elle jeta l'enfant dans la mer; Neptune le recueillit et le porta en Éthiopie, où il le confia à la nymphe Benthésicyme qu'il avait eue d'Amphitrite. Arrivé à l'âge d'homme, Eumolpe retourna en Thrace et y devint le successeur du roi Thégyre. Appelé au secours des Éleusiniens, pressés par les forces des Athéniens commandés par Érecthée, il vainquit ce prince. Par le traité de paix qui survint entre eux, Érechtée conserva le pouvoir à Athènes, et Eumolpe eut le triple titre de chantre-prêtre-roi à Éleusis. Que viennent faire les Égyptiens dans tout cela?

(1) Diodore, *Biblioth. hist.*, lib. I, 74.

des chants religieux en Égypte et que les prêtres en eussent le dépôt ou la tradition, cela n'est pas douteux, car il en a été ainsi de tous les peuples civilisés, dans l'antiquité comme dans les temps modernes. Clément d'Alexandrie parle d'un livre d'hymnes qui passait pour avoir été composé par Hermès, et qui existait encore de son temps (1). Il suffit d'ailleurs de l'autorité de Platon et de Strabon pour avoir la certitude de l'existence de ces chants antiques, puisque le philosophe nous apprend qu'il n'était pas permis d'y rien innover ni d'en composer de nouveaux (2), et que le géographe dit qu'on ne chantait pas dans le temple d'Osiris comme on le faisait pour les autres dieux (3). On a objecté, contre l'existence de ces chants liturgiques, un passage d'Hérodote (4), dans lequel il serait dit que les Égyptiens n'avaient qu'un seul cantique, ou plutôt une lamentation sur la mort de ***Manéros*** (5); mais cette difficulté n'existe que par une interprétation inexacte du texte de l'historien. Voici le passage : « Satisfaits des canti-
« ques qu'ils tenaient de leurs pères, ils (les Égyptiens) n'y en ajoutent
« pas d'autres. Il en est qui méritent des éloges, particulièrement celui
« qui se chante dans la Phénicie, dans la Cypre et ailleurs : ses
« noms varient chez les différents peuples. On avoue en général qu'il
« est semblable à celui que les Grecs appellent *Linus*, et qu'ils chan-
« tent habituellement. Parmi les choses qui m'étonnent en Égypte,
« je ne puis comprendre où les Égyptiens ont pris ce cantique de
« Linus; je crois qu'ils l'ont toujours chanté : il s'appelle ***Manéros*** en
« égyptien. Ils disent que Manéros était fils unique de leur premier
« roi; qu'ayant été enlevé avant la puberté, ils chantèrent en son
« honneur cette lamentation, *laquelle fut le premier et le seul cantique*
« *qu'ils eurent dans l'origine* (καὶ ἀοιδήν τε ταύτην πρώτην καὶ μούνην σφίσι
« γενέσθαι). » Il résulte donc de ce passage que, loin d'affirmer que les Égyptiens n'eurent pas d'autre cantique que celui de Manéros, Hérodote dit au contraire qu'ils en eurent plusieurs qui méritaient d'être loués; mais que celui de Manéros fut le premier et le seul qu'ils eurent d'abord. Quant à ce qu'il rapporte concernant l'identité de ce

---

(1) Stromates, lib. VI, p. 266.
(2) *Loc. cit.*
(3) *Loc. cit.*
(4) *Histor.*, lib. II, 79.
(5) Ad. de la Fage, *Histoire générale de la musique et de la danse* (inachevée), t. II, p. 27, 32, 33.

cantique avec celui de *Linus* ou *Linos* chez les Grecs, il y a dissentiment entre les auteurs anciens sur l'origine du nom de celui-ci. Hésychius (1) et Eustathe (2) pensent qu'il avait été donné à ce chant parce que les cordes de l'instrument dont s'accompagnait celui qui le chantait étaient faites de lin; mais cela n'est pas admissible, car les Grecs avaient appris le cantique des premières colonies phéniciennes qui s'établirent dans leur pays, et les Phéniciens l'avaient emprunté à l'Égypte. Or le λίνον des Grecs était appelé בד *bad*, par les Phéniciens. Pausanias (3) dit que la perte de Linus, tué par Apollon, se fit sentir même chez les peuples barbares, et que les Égyptiens ont une chanson de Linus, à laquelle ils donnent, dans leur langue le nom de *manéros;* mais il est plus vraisemblable que ce nom de Linus est dérivé du phénicien לִנָה *linah*, ou הַלִּנָה *hélinah*, avec l'article, qui signifie *complainte, lamentation :* les Grecs en ont fait *Linos*, en lui donnant la terminaison usitée dans leur langue. Plutarque parle aussi (4) d'une opinion répandue en Égypte, d'après laquelle *manéros* ne serait pas un nom d'homme, mais celui du cantique même; opinion vraisemblable, car *manar* ou *maner*, dans la langue égyptienne, signifie *souvenir*, *avertissement*. Un fait rapporté par Hérodote (5) justifie cette étymologie : « Aux festins qui se font chez les riches, dit-il, « on porte autour de la salle, après le repas, un cercueil avec une « figure si bien travaillée et si bien peinte, qu'elle représente par- « faitement un mort : elle n'a qu'une coudée ou deux au plus. On la « montre à tous les convives tour à tour, en leur disant : *Jetez les « yeux sur cet homme; vous lui ressemblerez après votre mort. Buvez « donc maintenant et divertissez-vous.* » Suivant Plutarque (6), c'est le cantique même qui était l'avertissement, et de complainte qu'il était originairement, il devint, par cet usage, un chant joyeux (7).

On ne saurait rien concernant la nature de certains chants religieux des Égyptiens, sans un passage du *Traité de l'élocution* attribué

(1) Voce Λίνον.
(2) *In Iliad.*, XVIII, p. 122.
(3) Βοιωτικά, IX, 29, 7.
(4) *De Iside et Osiride*, XVIII.
(5) *Histor.*, lib, II, c. 78.
(6) *Loc. cit.*
(7) L'usage dont il s'agit s'était introduit à Rome, après la conquête de l'Égypte, ainsi qu'on le voit dans la satire de Pétrone (chapitre 34), où, vers la fin du festin de Trimalcion, on

à Démétrius de Phalère, orateur athénien, qui passa la dernière partie de sa vie en Égypte, sous le règne de Ptolémée Soter, et mourut vers l'an 282 avant J.-C. Soit que ce traité appartienne en effet à l'orateur distingué dont il porte le nom, soit que, suivant l'opinion de quelques critiques, un autre Démétrius, rhéteur alexandrin de la même époque, en soit l'auteur, ce passage est une révélation précieuse, parce que l'auteur, vivant en Égypte environ quarante ans après la mort d'Alexandre, parle de ce qu'il avait entendu et pouvait entendre chaque jour. Voici le passage : « En Égypte les prêtres ho-« norent aussi les Dieux en chantant des hymmes sur le son des sept « voyelles, qui, successivement entendues, tiennent lieu des flûtes « et des cithares à cause de l'harmonie qui est en elles (1). » Ce fait est confirmé par les monuments antiques de l'Égypte où l'on voit au-dessus de la tête des chanteurs sacerdotaux la feuille, signe hiéroglyphique des voyelles, soit isolées, soit accouplées et combinées par deux, trois, quatre, etc. (2). Quelle qu'ait pu être l'accentuation des voyelles, chez les anciens Égyptiens, elle aurait été insuffisante pour constituer un chant véritable, car l'accentuation ne constitue pas un son déterminé : or l'auteur grec nous apprend que les sons des voyelles tenaient lieu de ceux de la cithare et de la flûte. Nul doute donc : les voyelles tenaient lieu de paroles, et, par leur douceur, elles ajoutaient l'euphonie de l'accentuation à la mélodie musicale. Le chant liturgique des Coptes, particulièrement celui de l'*Alleluia*, nous en fournit un exemple remarquable et dissipe toute incertitude à cet égard. Seuls descendants des anciens Égyptiens, les

---

pose sur la table un squelette mécanique d'argent, pendant que l'amphitryon déclame ces vers, dont le sens est le même que l'allocution égyptienne :

Heu ! heu nos miseros ! quam totus homuncio nil est !
Quam fragilis tenero stamine vita cadit !
Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
Ergo vivamus, dum licet esse bene.

Ces idées avaient été recueillies par les Hébreux pendant leur long séjour en Égypte, car dans le *Livre de la Sagesse*, qui a été faussement attribué à Salomon, l'impie les exprime de cette manière :

Umbræ transitus est tempus nostrum, et non est reversio finis nostri.

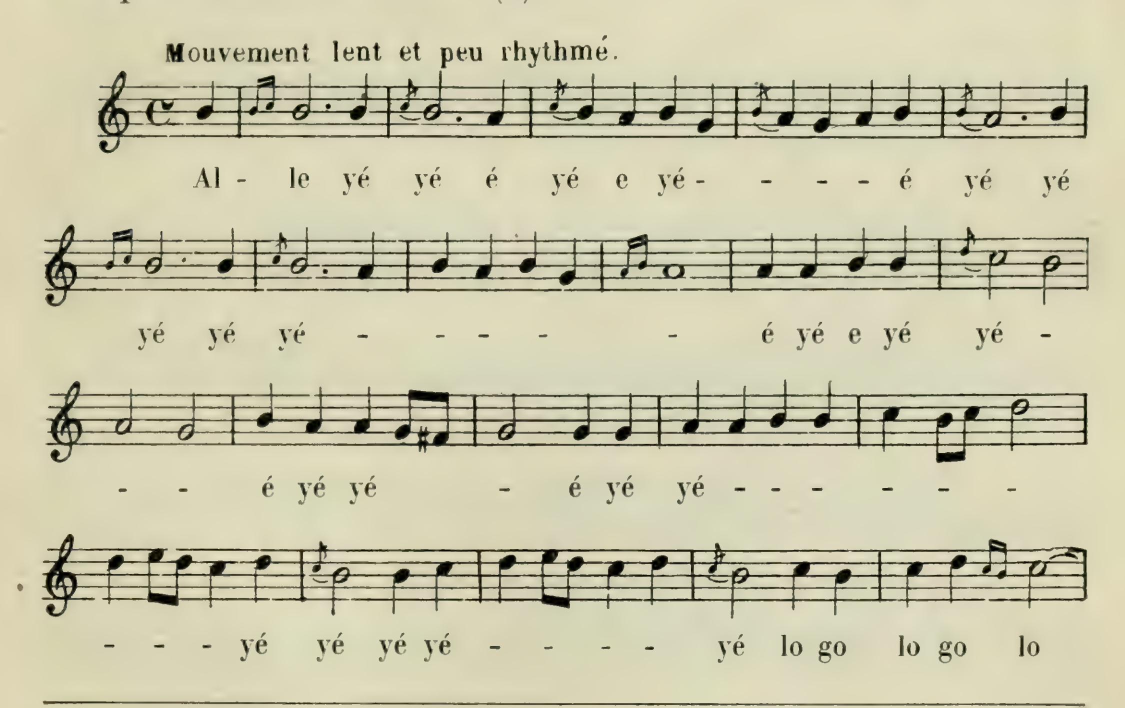
Venite ergo, et fruamur bonis, quæ sunt, et utamur creatura, tanquam in juventute celeriter.

Vino precioso et unguentis nos impleamus, et non prætereat nos flos temporis, c. II, 5, 6, 7.

(1) Ἐν Αἰγύπτῳ δὲ καὶ τοὺς θεοὺς ὑμνοῦσι διὰ τῶν ἑπτὰ φωνηέντων οἱ ἱερεῖς ἠχοῦντες αὐτά· καὶ ἀντὶ αὐλοῦ, καὶ ἀντὶ κιθάρας, τῶν γραμμάτων τούτων ὁ ἦχος ἀκούεται ὑπὲρ εὐφωνίας. § 71.

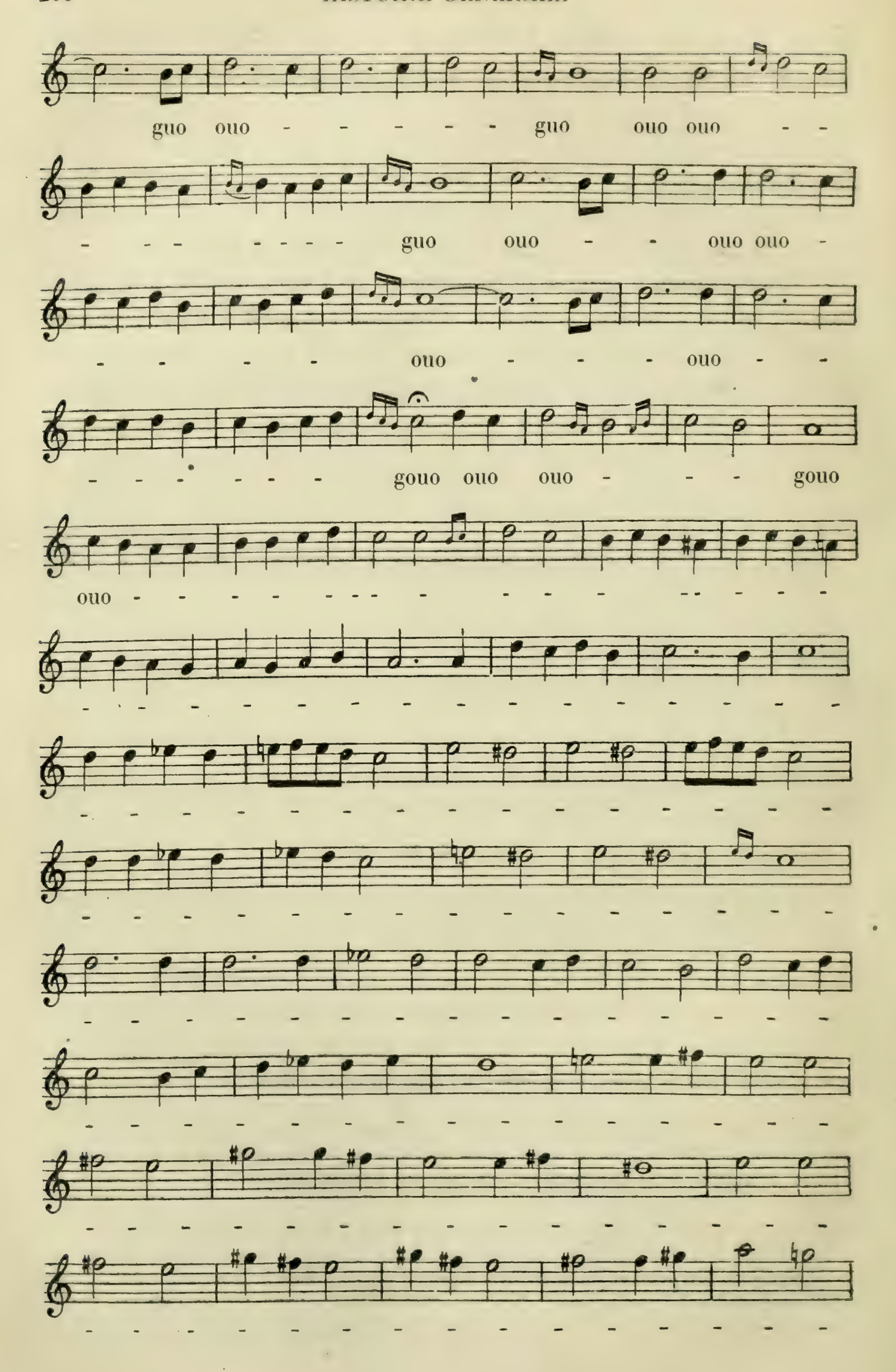
(2) Rosellini, ouvrage cité, tome III, p. 54.

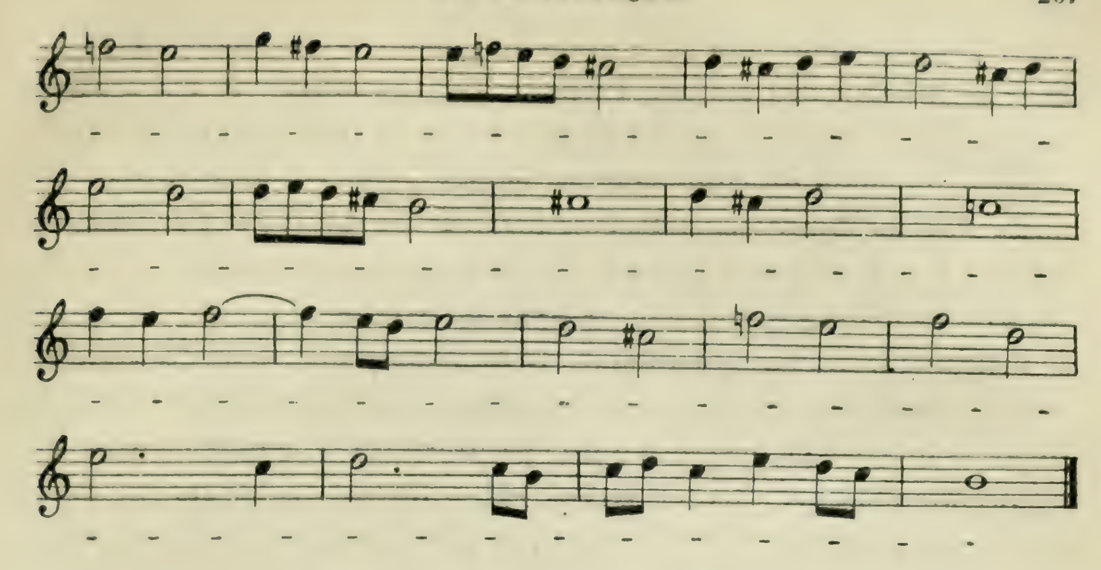
Coptes, Koptes ou Gobtes, habitent encore le même sol, et leur langue est encore la langue démotique du peuple de l'antiquité, sauf certaines modifications produites par le temps (1). Cette race dégénérée des Coptes s'éteint de jour en jour; le peu qui en reste aujourd'hui ne parle que l'arabe; mais la langue s'est conservée dans la liturgie, maintenant encore en usage comme elle le fut aux premiers siècles de la chrétienté. C'est cette même langue qui a conduit Champollion à refaire la grammaire de l'ancienne langue égyptienne, et lui a donné la clef de l'interprétation des hiéroglyphes; c'est le chant liturgique de ce même peuple qui nous fournit un exemple non équivoque du chant religieux de l'ancienne Égypte. Voici ce monument précieux recueilli par l'audition dans le pays et noté par un savant musicien (2).



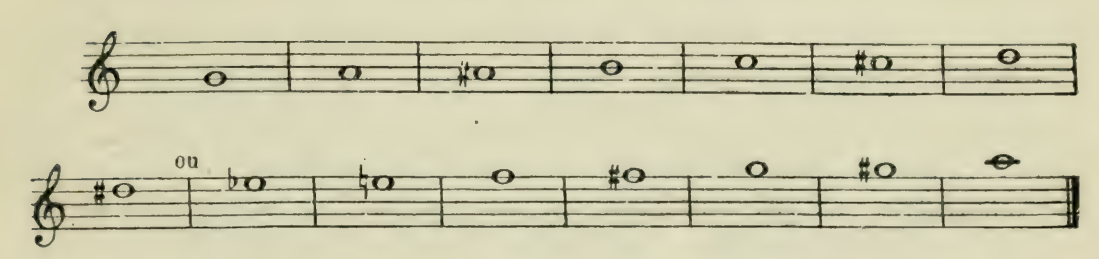
(1) Champollion ne partage pas cette opinion; il ne reconnaît, dit-il, chez les Coptes, ni la couleur, ni les traits du visage, ni les formes du corps des anciens Égyptiens (*Grammaire égyptienne, Discours d'ouverture du cours d'archéologie au Collége de France*, p. 19). Mais si les Coptes n'étaient pas les descendants de l'ancienne population de l'Égypte, d'où seraient-ils venus dans ce pays, et d'où vient qu'ils sont les seuls habitants de cette contrée qui en ont conservé la langue originelle? Nous ne ressemblons en rien aux peuples primitifs de la Bactriane, de la Perse et de l'Inde; cependant ils sont nos ancêtres. Les Coptes ont des rapports bien plus évidents avec les anciens Égyptiens, dont ils habitent le pays et parlent la langue.

(2) Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte, ou relation historique et description des recherches et observations faites sur la musique en ce pays.* Dans la *Description de l'Égypte* publiée par ordre du gouvernement français; *État moderne*, tome XIV de l'édition in-8°, p. 303 et suiv.


guo ouo - - - - - guo ouo ouo - -
- - - - - - - guo ouo - - ouo ouo -
- - - - - - ouo - - - ouo - -
- - - - - - - gouo ouo ouo - - - gouo
ouo - - - - - - - - - - - - - - - - -



Échelle des sons de ce chant.



« Si les chants des Gobtes étaient aussi agréables qu'ils sont mo-
« notones et ennuyeux, dit Villoteau (1), on pourrait les comparer à
« ces hymnes que les anciens prêtres chantaient en l'honneur d'Osi-
« ris (2), par les sept voyelles. De même que ces prêtres, les Gobtes
« aussi n'ont besoin que d'une seule voyelle pour chanter quelquefois
« pendant un quart d'heure, et il n'est pas rare de les voir prolonger
« pendant plus de vingt minutes leur chant sur le seul mot *alleluya*. »
Le savant musicien, en écrivant ces lignes, y a montré sa confiance illimitée dans la beauté de la musique de l'antiquité, particulièrement chez les Égyptiens, confiance qu'on retrouve partout dans ses écrits. Il n'a pu se persuader que ces chants, qui lui causaient tant d'ennui, fussent précisément les mêmes dont Platon a fait l'éloge et que lui-même admirait sans les connaître. Cependant il aurait pu se souvenir qu'entre l'époque où Démétrius de Phalère écrivait le pas-

(1) Ouvrage cité, t. XIV, p. 300 de l'édition, in-8° ; Paris, 1826.

(2) Il y a une légère inadvertance dans ce passage : en l'écrivant, Villoteau ne s'est pas souvenu du paragraphe de la *Géographie* de Strabon, où il est dit qu'on ne chantait pas dans les cérémonies du culte d'Osiris, comme on le faisait pour les autres dieux.

sage cité précédemment et le premier concile d'Alexandrie (231), où déjà la liturgie des églises d'Orient était organisée, il y a à peine l'espace de 500 ans, ou plutôt qu'il n'y a pas d'intervalle pour l'introduction du chant du culte idolâtre dans le culte chrétien; car la dynastie des Lagides régna en Égypte jusqu'à l'an 28 avant J.-C. Soumis ensuite à la domination romaine, le peuple de cette même contrée ne fut troublé ni dans sa religion, ni dans ses usages, et cet état de choses se maintint jusqu'au triomphe de la foi catholique. Sous Constantin, devenu empereur en 306, le christianisme cessa d'être persécuté et ne fut agité que par les hérésies qui se produisirent en grand nombre dès les premiers temps. Chaque église eut sa liturgie musicale; le chant de l'Église grecque en Asie n'était pas celui du rite syriaque; celui-ci différait du chant des églises d'Afrique, et dans cette autre partie de l'ancien monde, le chant de l'église d'Alexandrie n'était pas semblable à celui de l'évêché de Carthage. Nous avons sur ce point l'autorité de saint Augustin. Saint Anastase, qui fut le plus ferme soutien de la foi dans l'Église grecque contre l'arianisme, avait même imaginé un système de chant qu'il mit en usage dans l'église d'Alexandrie, et qui consistait en une récitation accentuée plutôt qu'en un chant véritable; mais, après lui, il n'en resta rien, parce que la tradition orientale y était antipathique. Partout donc, ce fut le chant connu du peuple qui s'introduisit dans la liturgie chrétienne, ainsi qu'on le verra dans la suite. C'est ainsi que celui des Égyptiens païens devint le chant des chrétiens de l'Égypte. Il ne peut y avoir de doute sur leur identité.

Le chant religieux de l'Égypte ne s'exécutait pas seulement sur les sept voyelles et sans instrument, car il existe dans les temples des bas-reliefs qui représentent des musiciens sacerdotaux, lesquels chantent en chœur et sont accompagnés par la harpe ou par d'autres instruments; tel est celui qu'on voit à la figure n° 55.

Dans les bas-reliefs des monuments de l'Égypte et de l'Assyrie, les chanteurs se reconnaissent aux mouvements des mains qui se frappent l'une contre l'autre : ces mouvements avaient pour objet de marquer les temps; c'est ce qu'on voit ici. L'ensemble du bas-relief démontre que le cantique exécuté devant une idole quelconque n'appartient pas au chant vocalisé sur des voyelles, non-seulement parce qu'un instrument l'accompagne, mais aussi parce que la harpe n'a que sept cordes, et ne peut conséquemment fournir l'échelle chro-

matique dont est composé l'alléluia des Coptes rapporté précédemment. Pour produire toutes les intonations de ce chant, la harpe devrait avoir quatorze cordes. Il est donc évident que les chanteurs représentés dans ce bas-relief exécutent une mélodie renfermée dans des bornes plus étroites.

Il y a lieu de croire toutefois qu'il y eut dans la liturgie des prêtres égyptiens des chants plus solennels, dont les intonations étaient plus variées et plus ornées; car il existe dans un temple de la haute Égypte une peinture qui représente trois musiciens sacerdotaux, dont un chantre, un harpiste jouant d'une harpe montée de vingt cordes, et un joueur de guitare ou de luth. La harpe est d'une remarquable beauté, ainsi qu'on le voit ici (1) :



Fig. 56.

Rien n'est parvenu jusqu'à nous dont on puisse tirer quelque indication concernant la nature de ces chants exécutés simultanément par les voix et par les instruments : on ne peut suppléer à l'absence de documents certains que par des conjectures. Pour se hasarder avec quelque sécurité dans ce champ de l'hypothèse , il faut considérer les rapports fréquents de l'Égypte avec l'Abyssinie et la Nubie dans

(1) Wilkinson, *The manners and customs of the ancient Egyptians,* t. II, p. 270.

la plus haute antiquité, berceau vraisemblable de la population égyptienne primitive, laquelle fut ensuite modifiée par les immigrations des races arienne et sémitique. Il faut se souvenir aussi de la domination d'une dynastie éthiopienne (la XXVe) qui, pendant quarante ans, régna à Memphis, dans le huitième siècle avant l'ère chrétienne. Enfin, il faut savoir que la harpe, encore en usage aujourd'hui dans l'Éthiopie, est exactement semblable aux instruments de même espèce figurés sur les monuments antiques de l'Égypte, et que, comme la plupart de ceux-ci, elle est montée de huit cordes, ainsi qu'on le voit dans cette figure (1) :



Fig. 57.

De plus, il est remarquable que les prêtres chrétiens de l'Abyssinie ont des danses religieuses et des battements de mains pendant qu'ils chantent (2), comme cela se pratiquait chez les anciens peuples de l'Orient, particulièrement chez les Égyptiens. En présence de ces faits et de ces considérations historiques, il est peut-être permis de penser que des analogies existaient entre les chants religieux de l'Égypte et ceux de l'Abyssinie. Comme partout, les chants connus du peuple ont certainement passé chez les Abyssins dans la liturgie, lorsque, vers 340, le christianisme s'est introduit dans ce pays. Un exemple choisi parmi ces chants pourra indiquer, à peu près, ce qu'était le chant ordinaire du culte égyptien. Celui qu'on voit ci-après se chante, dans les couvents et les églises de l'Abyssinie, les jours de jeûne, au temps du carême, les veilles de fêtes, et dans les cérémonies funèbres. Les paroles sont dans un des nombreux dialectes de l'Éthiopie, appelé *amara*, ou *amhara*, avec l'aspiration (3).
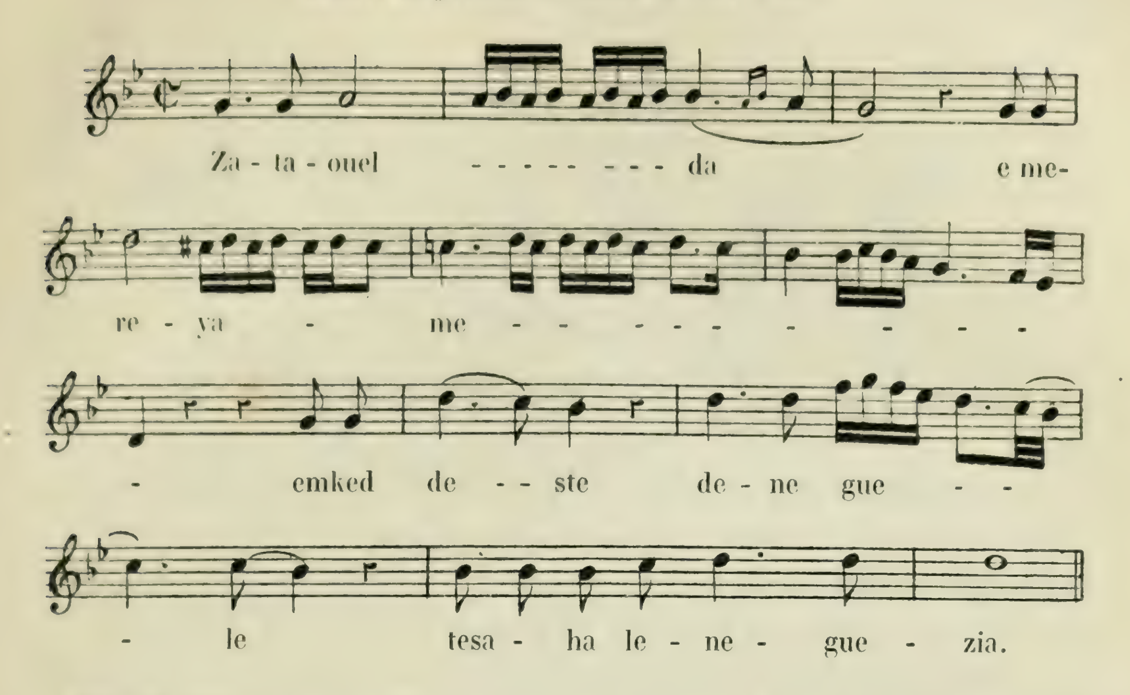
---

(1) *Les sources du Nil. Journal de voyage du capitaine John Hanning Speke, traduit de l'anglais par M. Forgues ;* Paris, 1864, planche en regard de la page 188.

(2) Villoteau, ouvrage cité; E. M., tome 14, page 282 de l'édition in-8°.

(3) *Ibid.*, t. 14, p. 296.

Chant abyssinien, dans le ton Ezel.



Divers témoignages de l'antiquité prouvent que la musique était employée chez les Égyptiens dans une multitude de circonstances de la vie civile et dans les solennités publiques. Dans les cérémonies funèbres, qui eurent toujours une grande importance en Égypte, la musique était exclusivement vocale, sauf l'accompagnement d'un tambour particulier. Au décès d'un roi, chaque ville réunissait un nombre considérable de chanteurs des deux sexes, qui, deux fois chaque jour, parcouraient les rues, chantant les louanges du prince et des complaintes sur sa mort. Ces chants se renouvelaient pendant soixante-douze jours : dans cet intervalle, les temples étaient fermés, les sacrifices cessaient; aucune fête n'était célébrée (1). De même, après la mort d'un personnage considérable, les femmes de sa maison, les cheveux épars, auxquelles se joignaient ses serviteurs, parcouraient la ville, couverts de cendres, portant des rameaux verts et chantant des complaintes aux sons de tambours d'une forme carrée appelés *darabouka*. Ces manifestations se prolongeaient jusqu'à ce que le corps eût été déposé dans le tombeau (2). Wilkinson a publié la représentation d'un de ces cortéges funèbres,

(1) Diodore, *Biblioth. histor.*, I, 72.
(2) Hérodote, *Histor.*, lib. II, 85. — Diodore, I, 91.

d'après la peinture d'un tombeau de Thèbes (1), dont on voit ici le dessin :



Fig. 58.

Le même usage subsiste encore parmi les Coptes et chez les Arabes de toute condition qui habitent en Égypte : les uns et les autres ont conservé la pratique des lamentations et de l'accompagnement de tambours (2).

Il y avait en Égypte un grand nombre de fêtes publiques où la musique était en usage. Parmi ces fêtes, les principales, suivant Hérodote (3), étaient celles qui se célébrait à Bubastis en l'honneur de la déesse de ce nom, c'est-à-dire la Diane égyptienne, et la fête d'Isis, à Busiris. Le père de l'histoire porte à sept cent mille personnes, non compris les enfants, celles qui se rendaient à cette fête, dans une immense quantité de bateaux descendant le Nil. Pendant la navigation, quelques femmes jouaient des castagnettes, et plusieurs hommes faisaient entendre la flûte traversière et la double flûte, tandis que la foule des deux sexes chantait en battant des mains. Arrivé à Bubastis, on y célébrait la fête de la déesse, en immolant un grand nombre de victimes, et l'on faisait une énorme consommation de vin.

Le chant et le son des instruments étaient aussi en usage dans les pompes triomphales, après une victoire, et dans d'autres solennités, dont la principale était la fête du Nil, au printemps. Il y avait pour ces circonstances des chants d'un caractère particulier.

(1) *The manners and customs of the ancient Egyptians*, t. II, p. 240.

(2) Clot-Bey, *Aperçu général sur l'Égypte*, t. II, p. 138 et 147.

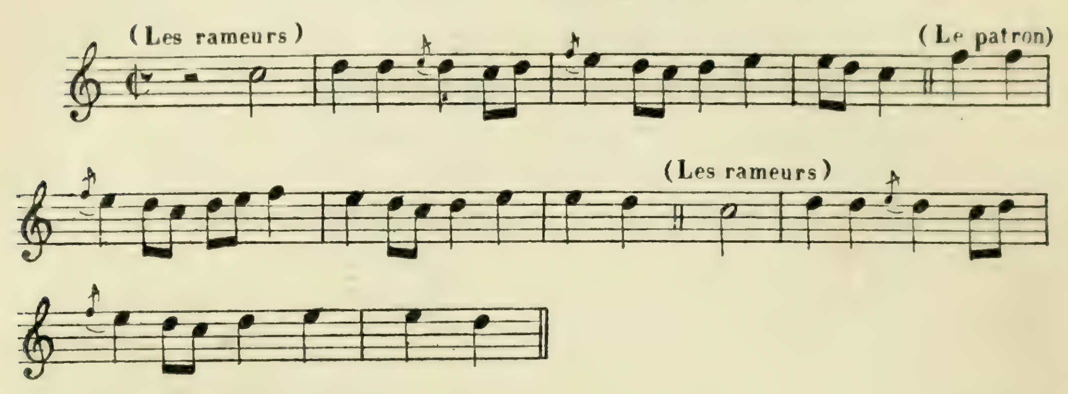
(3) *Histor.*, lib. II, 69, 70.

A la fête pompeuse donnée par Ptolémée Soter II, ou Philométor, à Alexandrie, vers l'an 86 avant J.-C., il y eut un chœur de six cents hommes, au nombre desquels étaient trois cents joueurs de cithare (1), plus un autre chœur de six cents satyres qui chantaient des chansons bachiques au son des flûtes. Enfin la musique avait son usage déterminé dans les habitudes de la vie privée, telles que la danse, les banquets et les assemblées. Le peuple n'y trouvait pas moins d'attrait; la musique le consolait dans ses souffrances, le soutenait dans ses fatigues, et même le soutenait dans ses travaux, en réglant ses mouvements par la mesure et le rhythme. C'est ainsi que les puiseurs d'eau et les bateliers du Nil ont conservé des chants traditionnels, qu'un observateur intelligent et consciencieux (2) n'hésite pas à faire remonter à l'antiquité : « Par ce moyen (le chant « rhythmé), dit-il, ils règlent si bien tous leurs mouvements dans « les travaux les plus pénibles qui demandent un concours d'efforts « réunis, que deux hommes, parmi eux, réussissent souvent à faire « avec une facilité étonnante ce qui ne pourrait être exécuté sans « beaucoup de peine par quatre d'une autre nation où l'on ne sait « point concerter les efforts avec la même précision. Soit qu'ils por- « tent des fardeaux, ou qu'ils fassent d'autres ouvrages pénibles pour « lesquels ils sont obligés de se réunir plusieurs, et qui exigent autant « d'adresse et d'accord que de force dans les mouvements, ils ne « manquent jamais de chanter ensemble ou alternativement, en ca- « dence, pour que chacun d'eux agisse en même temps, unifor- « mément, et prête à propos son secours aux autres. » Lorsqu'on examine les immenses travaux accomplis par les anciens Égyptiens, et les masses énormes qu'ils ont extraites des carrières, détachées des rochers et transportées au loin, alors que la science de la physique et de la mécanique n'avait pas atteint les développements qu'elle a aujourd'hui, il y a lieu de penser que la puissance des chants rhythmiques, agissant sur de nombreux esclaves, a eu une grande part dans la réalisation de ces merveilles de patience et de volonté. Ces chants traditionnels, conservés de siècle en siècle, ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de la musique dans l'Égypte ancienne; on en a choisi quelques-uns des plus caractéristiques pour les placer ici :

(1) Callixène de Rhodes, *Hist. d'Alexandrie*, livre 4e, dans Athénée, *Deipnosoph.*, lib. V, c. 8.
(2) Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, t. 14, p. 237 de l'édition in-8°.
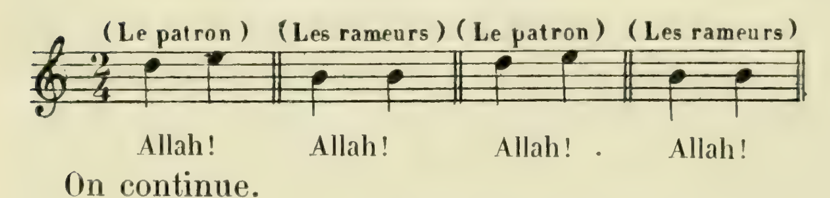
Chant des bateliers du Nil.

Lorsqu'ils emploient les rames, pour avancer dans la direction du fleuve (1).
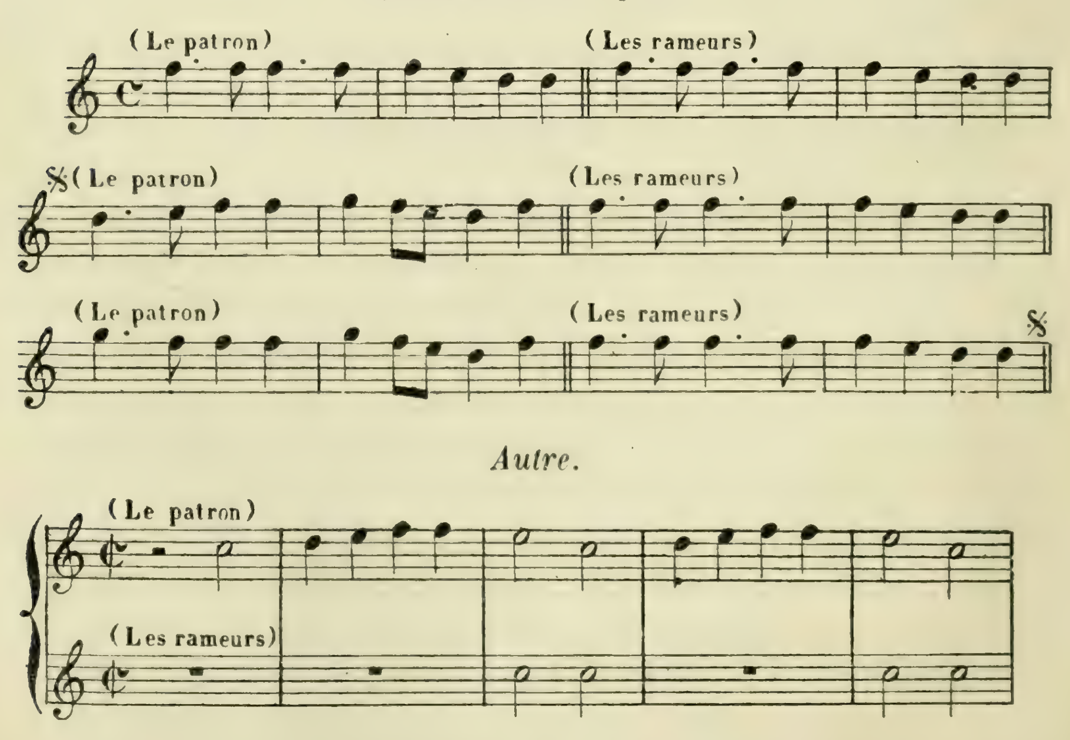


Le chant continue ainsi.

Lorsqu'il y a danger de s'engraver et qu'on cherche à l'éviter.

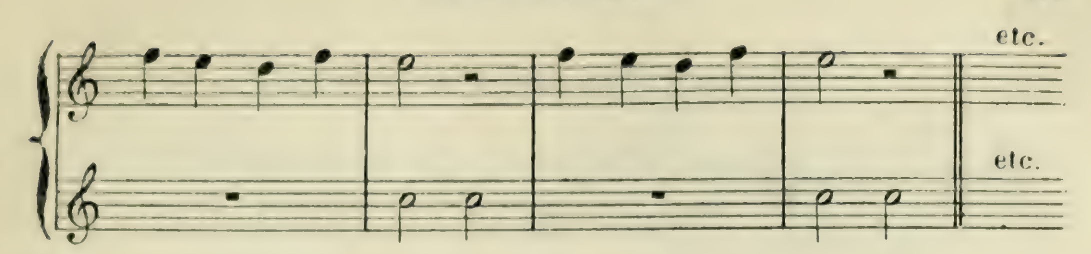


On continue.

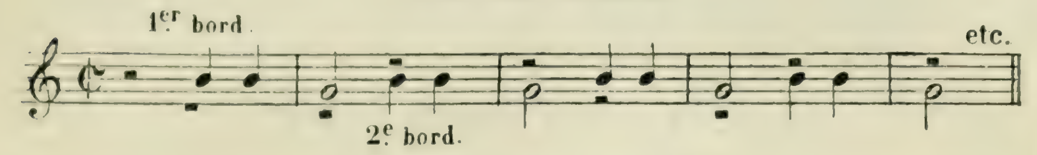
Quand l'écueil est passé.



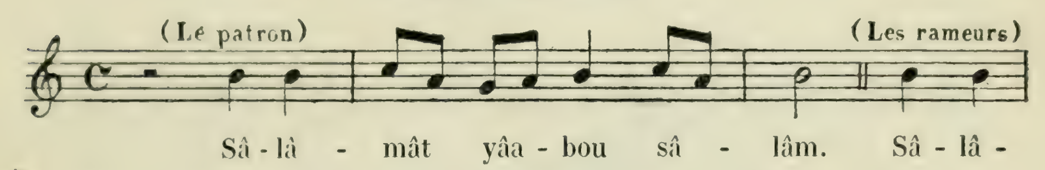
(1) Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte.*
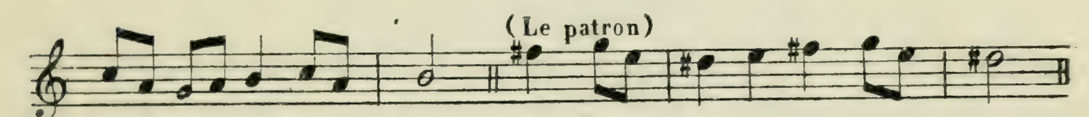


Pour virer de bord.

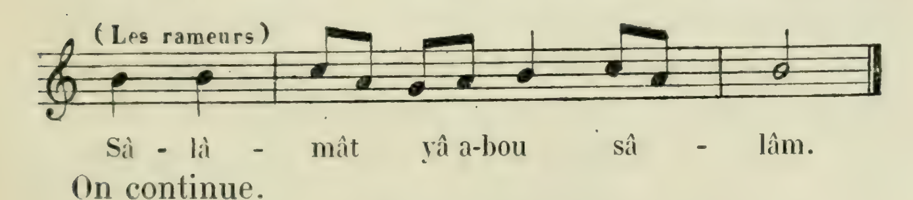


En faisant route.





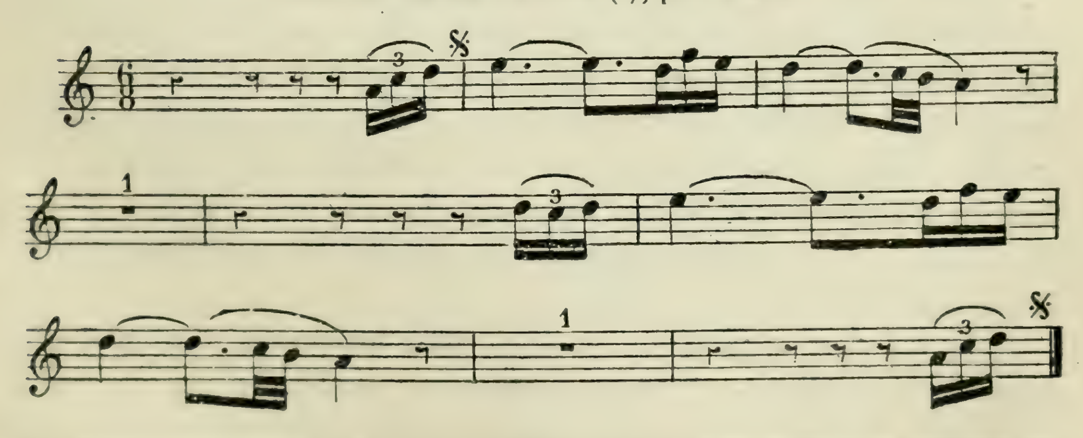
mât yâa-bou sâ - lâm. Sâ - lâ - mât yâa-bou sâ - lâm.



On continue.
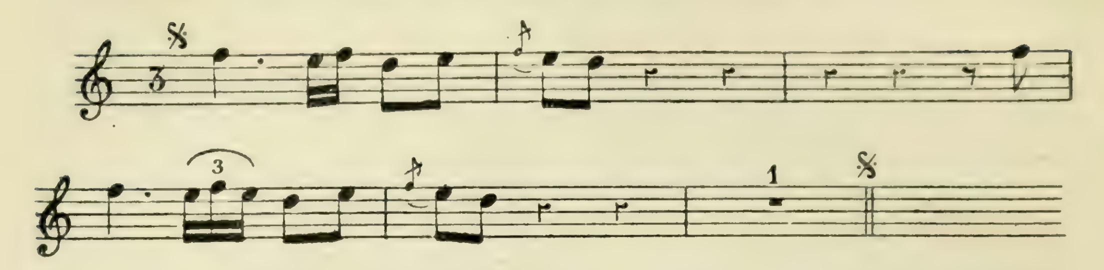
Chant des puiseurs d'eau,

Pour l'arrosement des terres (1), près d'Esné.



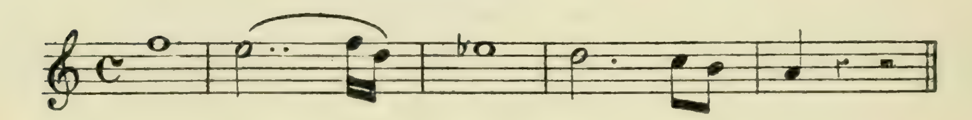
(1) Dans les intervalles où ils se taisent, ils descendent le seau ou panier dans lequel ils puisent l'eau ; ils chantent pendant qu'ils le remontent.

Chant des puiseurs d'eau près de Louqsor.



Chant des puiseurs d'eau de Louqsor,

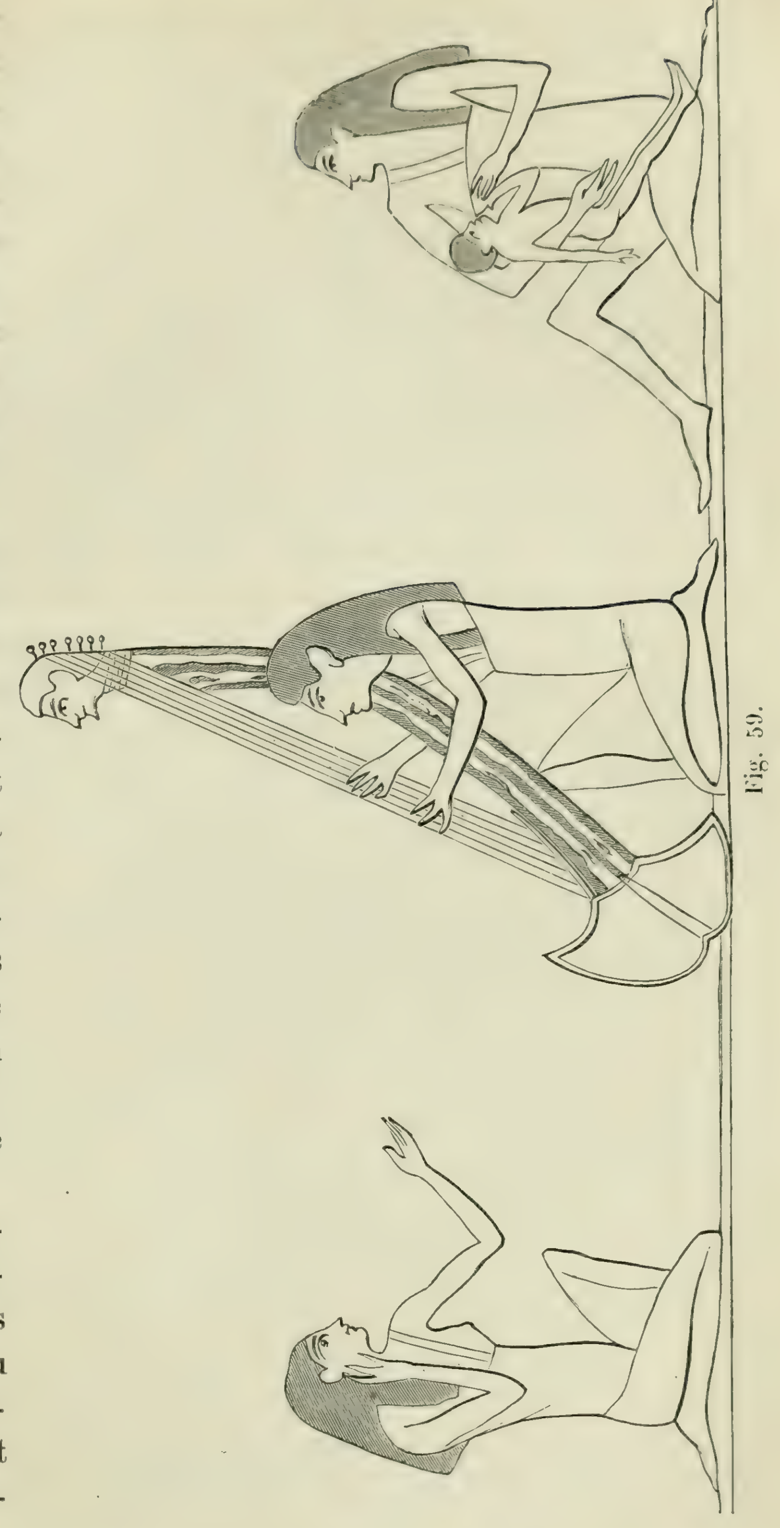
Appelant pour être relevés.



Que ces chants soient identiquement semblables à ceux qui furent en usage dans l'antique Égypte pour les mêmes travaux, c'est ce qu'on ne peut affirmer ; mais il est certain que dans les temps les plus reculés de la civilisation égyptienne, la navigation sur le Nil fut une nécessité tout aussi bien que le puisage de l'eau pour l'arrosement des terres dans un pays où il ne pleut jamais et dans lequel le débordement du fleuve ne féconde qu'une partie du sol. Or, les mêmes travaux ont rendu nécessaire, dans l'antiquité, le secours du chant rhythmique, pour diminuer la fatigue, comme il l'est aujourd'hui. Il n'y a pas de cause connue qui puisse faire supposer que le peuple égyptien ait laissé tomber dans l'oubli ces chants qui se transmettaient de génération en génération dans une classe infime. La musique, parvenue à l'état d'art, se modifie et se transforme ; mais non le chant populaire. La plupart des nations ont des chants de cette espèce dont il est impossible de déterminer l'origine, et dont la tradition remonte aux temps les plus anciens : on peut citer, par exemple, les Arabes, les Irlandais, les Gallois, les Flamands et beaucoup d'autres.

A l'égard de l'usage de la musique chez les classes élevées de la population égyptienne, il n'est pas douteux, car les monuments nous en offrent des exemples : ainsi l'on voit des joueurs d'instruments pendant les repas, à la toilette des femmes, et au lieu de la chanson de la nourrice pour amuser les enfants, conservée depuis l'anti-

quité grecque jusqu'à nos jours, une peinture égyptienne (1), dont le dessin est reproduit ici, nous montre une chanteuse accompagnée d'une joueuse de harpe près d'une femme qui allaite son enfant (fig. 59).


Fig. 59.

La flûte était employée pour les noces dans l'antique Égypte, comme elle l'est encore aujourd'hui (2), et l'opération de la circoncision, qui, dans ce pays, remonte à la plus haute antiquité, se faisait alors au son de cet instrument, comme à l'époque actuelle (3).

Il n'est pas douteux que les Égyptiens des temps les plus anciens ont eu des chansons mondaines; car on voit des chanteurs ac-

(1) Rosellini, *I Monumenti dell' Egitto; Monum. civili*, t. III, p. 83. Cette peinture appartient aux temps les plus anciens.
(2) Clot-Bey, ouvrage cité, t. II, p. 42.
(3) *Idem*, t. II, p. 37.

compagnés de harpes ou d'instruments à manche et à cordes pincées, pendant divers usages civils, dans des peintures de tombeaux récemment découverts, auxquels on attribue une antiquité de six ou sept mille ans. Villoteau pense que plusieurs chansons grecques étaient d'origine égyptienne (1), ce qui est assez vraisemblable. Aucune de ces mélodies n'est parvenue jusqu'à nous. Les chansons égyptiennes furent aussi introduites à Rome, ainsi qu'on le voit dans ce passage d'une épigramme de Martial : « Un homme du bon ton est celui qui « arrange avec art les boucles de sa chevelure, qui sent toujours le « baume, toujours le cinnamome, qui fredonne les chansons égyp- « tiennes et gaditanes (2), etc. » Ces chansons égyptiennes étaient alors aussi libres et licencieuses que les danses espagnoles ou gaditanes (de Gadès ou Cadix) étaient voluptueuses. Il y a loin de là à la sévérité des mœurs de l'Égypte, si vantée par Platon, et à ces chants si bien réglés par les lois (3) ; mais il faut remarquer qu'entre l'époque où Platon visita l'Égypte (4) et celle où Martial vivait à Rome (5) il y a un intervalle de plus de quatre cent cinquante ans, et que, dans cet espace de temps, la domination de la trente et unième dynastie (persane), la conquête du pays par Alexandre, la longue décadence sous les Ptolémées, et la dissolution romaine, avaient complété la démoralisation de la population égyptienne. Les chanteurs des bords du Nil qui se rendaient à Rome, ou qu'on y faisait venir, sous les règnes de Néron, Galba, Othon, Vitellius et Vespasien, étaient d'une classe abjecte et méprisée, comme il y en eut toujours dans les pays de grande civilisation. Ils ne connaissaient que trop la dépravation de leurs maîtres, et savaient qu'ils ne pouvaient mieux satisfaire leurs goûts que par des chants obscènes et des danses lascives. Dans l'époque qui précéda immédiatement l'introduction du christianisme en Égypte, les Alexandrins se distinguèrent par leur habileté relative dans la musique, dans le jeu des instruments, et surtout par le mérite

---

(1) *Mémoire sur la musique de l'antique Égypte*, t. III, p. 33 de la première édition.

(2) Bellus homo est, flexos qui digerit ordine crines ;
Balsama qui semper, cinnama semper olet ;
Cantica qui Nili, qui Gaditana susurrat.
Epigramm., lib. III, 63.

(3) Platon, *Les lois*, liv. II.

(4) Vers l'an 393 avant J.-C., sous le règne d'Anchorys, deuxième roi de la vingt-neuvième dynastie.

(5) 60-90 de l'ère chrétienne

de leurs chansons, qui eurent de la célébrité et jouirent d'une brillante renommée, non-seulement dans l'Orient, mais en Europe (1). Toutefois on ne peut considérer ces chants comme un produit de l'Égypte, car leurs auteurs étaient Grecs.

Chez les Égyptiens, la musique de danse consistait en chansons accompagnées par les battements de mains du chanteur pour marquer la mesure et le rhythme. Une joueuse de castagnettes joignait à ces mouvements rhythmiques la cadence de ses petits instruments, et l'on y ajoutait parfois le bruit d'espèces de crotales composées de tiges courbes d'airain, surmontées de têtes du même métal, qu'on frappait l'une contre l'autre. Le dessin suivant d'après une peinture antique de Thèbes offre l'exemple d'une danse exécutée au son d'une musique semblable (2) :



Fig. 60.

Quelquefois le tambour (de basque) marquait aussi la mesure de la danse.

Sous les règnes de la dynastie des Ptolémées, la corruption progressive des mœurs donna naissance aux danses voluptueuses, exécutées par des femmes avec un cynisme de libertinage révoltant. L'usage de ces danses s'est conservé en Égypte, jusqu'à ce jour, chez des femmes de la dernière classe du peuple auxquelles on donne le nom de

(1) Clément d'Alexandrie, *Pædag.*, lib. II, c. 4.
(2) Wilkinson, ouvrage cité, t. II, p. 257.

ghaouâzy. Elles les exécutent dans les lieux les plus fréquentés, sur les places publiques et dans les maisons où elles sont appelées. « Il est im-« possible, dit Villoteau, de décrire cette sorte de danse dans notre « langue : elle est telle qu'on ne peut rien imaginer de plus obscène « que les mouvements dont elle se compose (1). » Il y a lieu de croire que ces danses étaient d'origine phénicienne, car elles étaient pratiquées aussi dans l'antiquité par les jeunes filles de Gadès ou Cadix, dont la population primitive fut une colonie de Phéniciens. Ces danseuses gaditanes furent célèbres à Rome par les effets qu'elles produisaient. Juvénal, Horace et Martial en ont laissé des descriptions où la poésie atteint le plus haut degré d'énergie. Ce dernier a poussé le cynisme de l'expression, aussi loin que possible dans un distique audacieux (2). Les ghaouâzy qui se livrent à cette danse se servent de castagnettes d'une espèce particulière, dont Villoteau fait cette description : « Ce « qu'on aura peut-être de la peine à croire, c'est l'énergie que prête à « l'expression de cette danse le rhythme du bruit des instruments « à percussion : il en caractérise tous les mouvements d'une manière « à n'en laisser rien de douteux. Rien n'est plus voluptueux que le « cliquetis argentin, et j'oserai dire le son aqueux des castagnettes « d'airain que les danseuses ont dans chaque main. Cet instrument « a la forme de très-petites cymbales d'un diamètre de quarante-huit « millimètres, et est épais à peu près d'un millimètre vers les bords. « Une petite boucle en cordonnet, que l'on fait passer au travers d'un « trou qui est au centre de la partie bombée de cet instrument, où elle « est arrêtée en dedans par un nœud, sert aux danseuses à introduire « leur doigt pour tenir ces castagnettes sans en gêner le mouvement. « Elles en ont une paire dans chaque main, c'est-à-dire une casta-« gnette au pouce et l'autre au grand doigt, tant de la main droite « que de la main gauche; de cette manière elles les frappent l'une « contre l'autre, tantôt successivement, tantôt toutes à la fois, suivant « l'effet qu'elles veulent produire. Le son est d'autant plus éclatant « qu'elles les frappent davantage l'une sur les bords de l'autre; il

---

(1) *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, dans la *Description de l'Égypte*, t. 14, p. 171, de l'édition in-8°.

(2) *Puella gaditana.*

Tam tremulum crissat, tam blandum prurit, ut ipsum
Masturbatorem fecerit Hippolytum.

Epigramm., lib. XIV, 203.

« l'est moins en raison de ce qu'elles les avancent davantage l'une sur « l'autre, et il est presque étouffé et sans éclat quand elles les frap- « pent d'aplomb, de manière que l'une couvre exactement l'autre. « C'est par le choix et l'usage que les danseuses savent faire à propos « de ces diverses modifications du son de leurs castagnettes, et par « le rhythme convenable qu'elles ne manquent jamais d'adapter par- « faitement à la situation qu'elles veulent peindre, qu'elles caractéri- « sent d'une manière étonnante l'effet du sentiment dont elles exécu- « tent la pantomime. » A l'époque de la décadence de l'Égypte et des dominations grecque et romaine, les danseuses de l'Égypte employaient déjà ces castagnettes ou cymbalettes, qui servaient à plusieurs usages, car Martial dit avec concision : « Ces instruments d'ai- « rain servent à pleurer les amours de Cybèle; le prêtre de cette « déesse (Gallus) les vend souvent quand il a faim (1). »

Les Égyptiens employaient à la guerre des musiciens placés en avant des troupes de soldats : on en trouve des représentations sur des monuments qui retracent les combats ou les marches du temps de Sésostris. Les instruments de ces musiciens sont la trompette, les tambours et des crotales du même genre que celles dont on faisait usage pour la danse, mais plus grandes et dont les sons devaient être plus intenses. Une peinture de Thèbes, dont on voit ici le dessin, représente la disposition d'une bande de musiciens militaires.



Fig. 61.

(1) Æra Celænæos lugentia matris amores
Esuriens Gallus vendere sæpe solet.
Epigramm., lib. XIV, 204.

La peinture, en partie effacée, d'un quatrième musicien ne permet pas de distinguer la nature de l'instrument dont il joue; mais il y a lieu de croire que c'était un triangle métallique de grande dimension, dont il frappait un des côtés.

CHAPITRE TROISIÈME.

DU SYSTÈME TONAL DE LA MUSIQUE ÉGYPTIENNE.

Ainsi qu'on l'a vu précédemment, aucun renseignement positif n'a été trouvé jusqu'à ce jour concernant le système tonal de la musique des Égyptiens; l'on était dans une ignorance absolue de la manière dont ils divisaient l'octave, et conséquemment de la nature des intervalles des sons de leur chant. Les harpes trouvées dans les tombeaux n'avaient plus que des fragments de cordes : les eussent-elles eues toutes intactes, nous n'en pourrions tirer aucun éclaircissement, car l'accord des instruments de cette espèce ne se conserve pas, les cordes étant soumises à des altérations fréquentes dans leurs tensions, en raison des variations de la température.

On aurait pu obtenir des indications précises si, parmi les objets nombreux recueillis dans les hypogées et qui remplissent nos musées, il se fût trouvé un des instruments à manche et à cordes pincées, si fréquemment représentés dans les peintures et dans les sculptures de l'antique Égypte. Il est à peu près hors de doute que le manche de ces instruments était divisé par des cases, pour y placer les doigts, comme le sont tous les instruments du même genre chez les populations arabes, persanes, hindoues, et comme l'étaient autrefois en Europe les luths, téorbes, mandores et guitares; or, ces divisions auraient fait connaître avec précision la nature du système tonal de l'ancienne musique de l'Égypte. Malheureusement aucun instrument de cette espèce ne s'est trouvé dans les tombeaux explorés par les archéologues européens; on ne les connaît que par les peintures et les bas-reliefs des monuments.

Les catalogues de collections d'antiquités égyptiennes des musées de Leyde, du Louvre à Paris, et de Florence, indiquent l'existence, dans ces dépôts, de flûtes trouvées dans les hypogées de la Haute-

Égypte; persuadé que ces instruments devaient produire, sous le souffle d'un artiste, une série de sons répondant aux notes de l'ancienne échelle tonale de la musique égyptienne, je me livrai à l'examen des prétendues flûtes des musées de Leyde et de Paris; mais, au lieu d'instruments réels, je ne vis que de misérables simulacres, dont les tubes avaient à peine le diamètre d'un tuyau de plume, et dont il était impossible de tirer un son. Toutefois je ne perdis pas courage, et, me souvenant de la flûte du musée de Florence, j'écrivis à un ami, de cette ville (1), le priant de se livrer à l'examen de l'instrument et de s'adjoindre un habile flûtiste pour essayer d'en tirer des sons. La flûte égyptienne est portée dans le catalogue du musée de Florence sous le n° 2688, et sous le titre de *piffero di canna*, c'est-à-dire, *fifre de roseau*, nom peu convenable pour une flûte d'aussi grande dimension. Bien que long de 69 centimètres, l'instrument est privé de la partie supérieure où se trouvait le trou de l'embouchure, en sorte que l'artiste (2) dont mon ami, M. Basevi, était accompagné, n'en put tirer un son. En m'informant de cette circonstance, M. Basevi voulut bien m'indiquer avec exactitude la longueur du tube de roseau, son diamètre, égal à 2 centimètres dans toute son étendue, la position des cinq trous dont il est percé, et la distance de ces trous, à savoir, le cinquième à 5 centimètres de l'extrémité du tube, le quatrième à 5 centimètres du cinquième, le troisième à 4 centimètres du quatrième, le second à 3 centimètres du troisième, ainsi que du premier.

Ces renseignements furent pour moi un trait de lumière : je vis aussitôt qu'une flûte si longue devait produire des sons d'autant plus graves, que ses trous étaient percés près de son extrémité inférieure; qu'elle ne pouvait faire entendre qu'une gamme incomplète, n'ayant que cinq trous; enfin, que l'inégalité des distances des trous ne pouvait produire une échelle diatonique, et que la tonalité devait être ou chromatique ou enharmonique. En possession des proportions exactes de l'instrument antique, j'en fis faire une copie identique par un habile facteur d'instruments (3), en y ajoutant, à l'extrémité, l'em-

(1) M. Basevi, auteur d'ouvrages distingués concernant la science de l'harmonie et la critique musicale.

(2) M. Laschi.

(3) M. Albert, de Bruxelles.

bouchure d'une flûte traversière. Le facteur prit un tube de roseau de 75 centimètres de longueur, dont il rendit la perce parfaitement cylindrique d'un bout à l'autre, dans la proportion de 2 centimètres de diamètre ; puis il perça les cinq trous aux places rigoureusement déterminées. Le résultat de ce travail est la flûte égyptienne que je possède aujourd'hui, laquelle est identiquement semblable à l'instrument antique de Florence, ainsi qu'aux divers modèles représentés sur les monuments de l'Égypte. C'est de cette flûte qu'Apulée a dit : « Venaient aussi des musiciens attachés au culte du grand Sérapis, qui, « sur leur flûte traversière avançant jusqu'à l'oreille droite, faisaient « entendre les chants habituels du culte de ce dieu dans son temple (1). » Voici la forme de l'instrument.

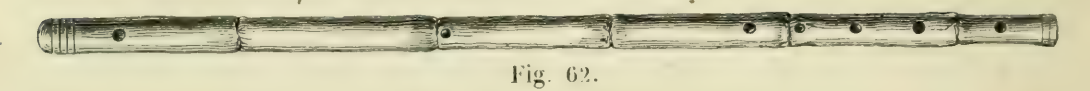
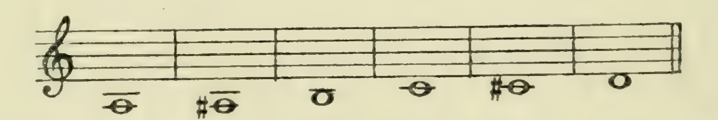
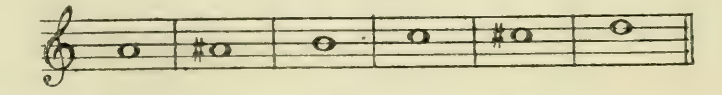


Fig. 62.

Ainsi que je l'avais présumé, cette flûte est très-grave, et le son qu'elle produit, les cinq trous étant bouchés, est un *la* [note], ce qui est une quarte plus bas que la note grave de la flûte traversière moderne. Les cinq trous ne produisent que les degrés chromatiques d'une quarte, tels qu'on les voit ici :



A la dernière note, tous les trous sont ouverts. Après cette note, il y a une lacune dans l'échelle, car l'instrument ne peut rien produire au delà ; mais, de même que sur tous les instruments de l'espèce des flûtes, la pression plus forte de l'air donne les mêmes notes qu'on vient de voir à une octave supérieure, c'est-à-dire :



Après cette dernière note *ré* se produit un phénomène, unique en

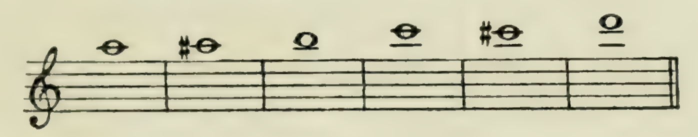
(1) Ibant et dicati magno Serapi tibicines ; qui, per obliquum calamum ad aurem porrectum dextram, familiarem templi deique modulum frequentabant. (*Métamorph.*, XI.)

son genre dans un tuyau cylindrique; il consiste en ce que la flûte *quintoie* (1) au lieu d'octavier, et produit la succession chromatique suivante :

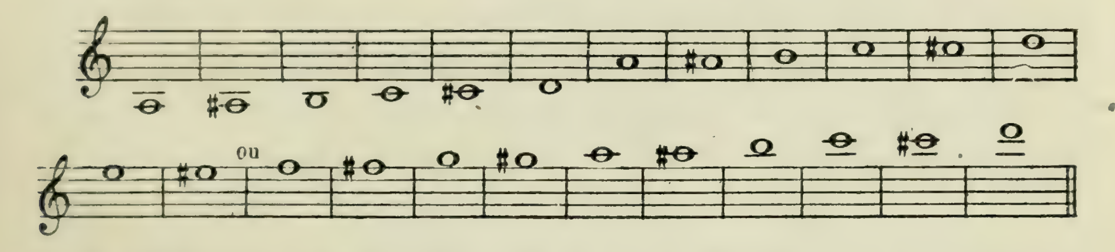


Ce phénomène appartient aux tubes dont la perce est parabolique, comme ceux du galoubet provençal, du chalumeau et de la clarinette. C'est le célèbre virtuose flûtiste M. Dumon, qui, essayant cette flûte singulière, a découvert sa faculté de quintoyer, que le facteur qui l'a faite n'a pu expliquer, et qui est en effet d'autant plus extraordinaire, que le phénomène ne se produit pas dans la première octave.

Le *la*, qui termine la série de notes quintoyées, est le commencement de la troisième octave qui se forme régulièrement comme les deux premières, ainsi qu'on le voit ici :



Réunissant ces divers éléments, on trouve que l'échelle générale de la flûte traversière des Égyptiens est composée de cette manière :



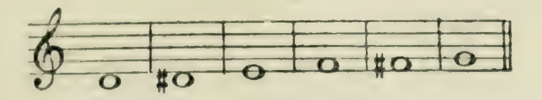
Par le nombre de ses trous, et par leur disposition chromatique, l'étendue de la flûte traversière de l'Égypte était donc contenue dans les limites d'une quarte, depuis la note la plus grave jusqu'à la plus supérieure . La faculté octaviante, qui lui faisait reproduire les mêmes notes à une ou deux octaves supérieures, est

(1) Je suis obligé d'employer ce mot, par analogie avec *octavier* (bien qu'il ne se trouve dans aucun dictionnaire), pour caractériser le phénomène de la quinte harmonique des sons naturels d'un tube sonore, qui se produit par une pression plus forte de l'air.

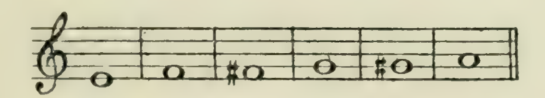
un phénomène inhérent à tous les tubes cylindriques et coniques. Quant à l'effet d'acoustique qui, dans la seconde octave, lui fait produire les harmoniques à la quinte des sons contenus dans son étendue naturelle, on ne pourrait en avoir l'explication que si l'on savait avec précision quel mode d'insufflation M. Dumon employait pour obtenir ce résultat ; lui-même m'a déclaré qu'il modifiait son souffle en cherchant à compléter l'octave, mais que ce fut par des tâtonnements qu'il y parvint; quand il eut découvert le procédé, il répéta huit ou dix fois l'expérience sur toutes les notes de la flûte. Il est évident que ces harmoniques ne peuvent se produire que par des angles de réflexion de l'air particuliers à cet effet, lesquels ne participent pas de l'embouchure ordinaire de la flûte. Il est vraisemblable que les joueurs de flûte égyptiens n'ont jamais eu connaissance de ce phénomène d'acoustique.

Il est hors de doute qu'en bornant à cinq le nombre des trous de la flûte, et leur donnant la disposition chromatique d'une quarte, les Égyptiens n'ont point agi au hasard, et que cette conception, si contraire à celle de nos instruments à vent en bois, n'a été que l'application d'un système fondamental. Cependant toute la musique de l'Égypte n'a pu être enfermée dans l'espace d'une seule quarte. Les harpes peintes dans les tombeaux ou sculptées dans les temples, et parmi lesquelles on en voit dont le nombre de cordes s'élève depuis sept jusqu'à vingt-deux, prouvent que le diagramme des sons employés dans la musique instrumentale était d'environ deux octaves chromatiques, c'est-à-dire, l'étendue ordinaire des bonnes voix. Les autres espèces de flûtes de l'Égypte, par exemple, la flûte droite à bec ou anche, appelée *monaule* par les Grecs, beaucoup plus courte que la flûte traversière dont il vient d'être parlé, avaient un diapason plus élevé. Si l'on compare la dimension de cet instrument représenté sur les monuments avec la stature de ceux qui en jouent, on verra que sa longueur est à peu près celle de l'ancienne flûte européenne à bec, dont la note grave était *ré* [notation musicale], au seizième siècle, et qui fut élevée jusqu'à *fa* [notation musicale] vers le milieu du dix-septième. On en voit, dans les peintures et sculptures de l'an-

cienne Égypte, qui ont trois, quatre et cinq trous. Ces dernières, dont il est regrettable qu'aucun modèle en nature ne se soit trouvé dans les hypogées, étaient sans doute disposées, par les espaces de leurs trous, de manière à produire, comme la flûte traversière, une série chromatique de six notes, formant un intervalle de quarte, depuis le son le plus grave jusqu'à la note supérieure. On voit en effet que les trous sont placés à l'extrémité du tube, et que le musicien est obligé d'étendre un des bras pour y atteindre. Il suit de là que la série des sons produits a dû être celle-ci :

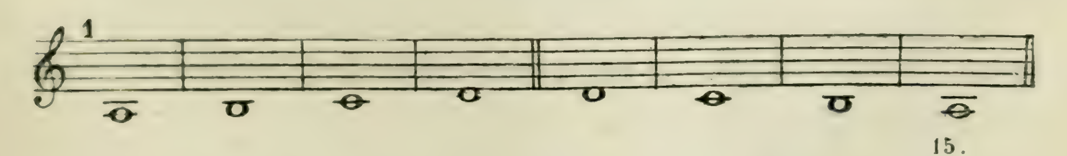


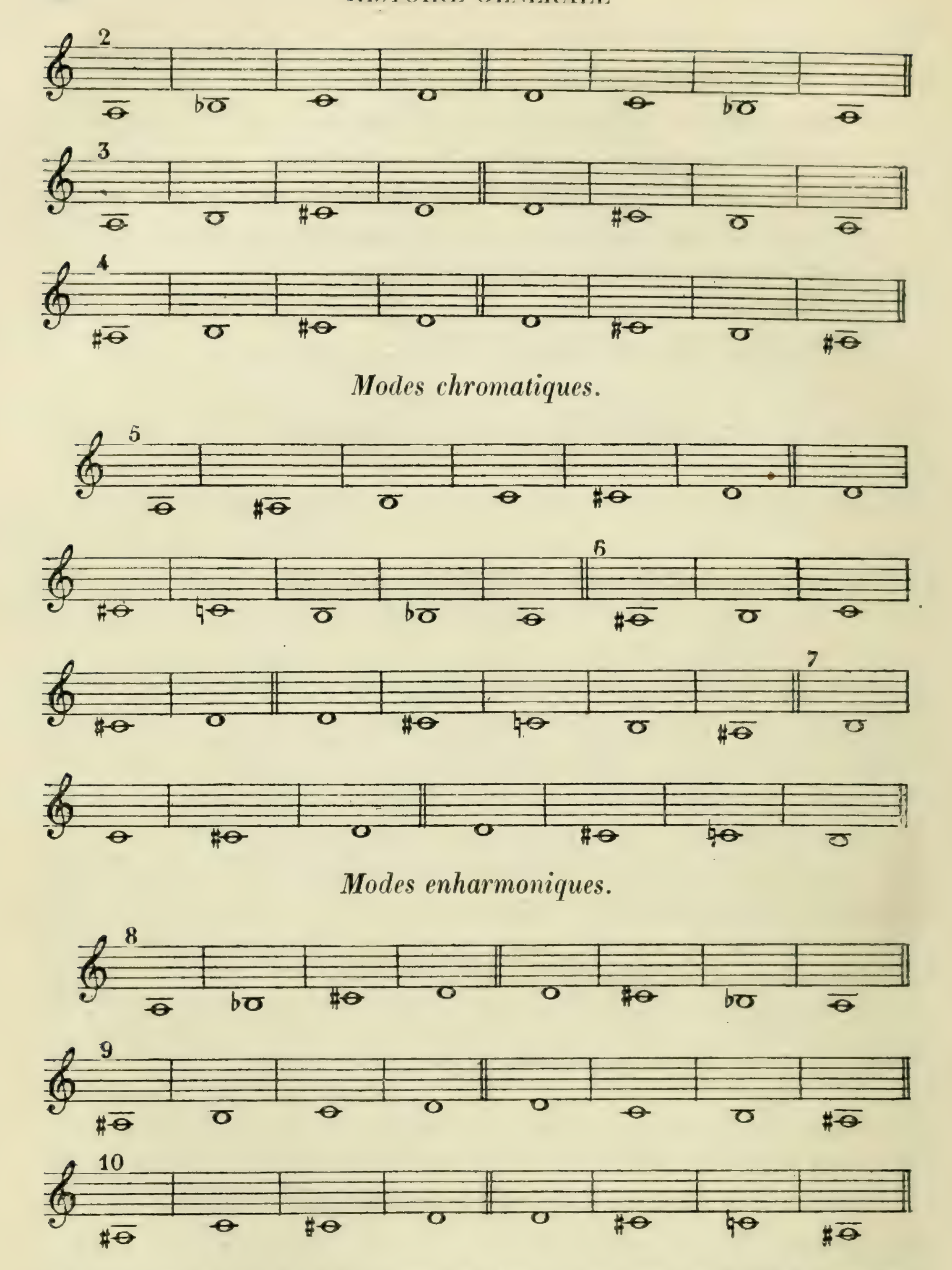
ou cette autre :



Ainsi qu'on vient de le voir, la tonalité de la musique égyptienne avait pour principe une échelle chromatique de demi-tons renfermés dans l'espace d'une quarte. Ce n'est pas à dire pourtant que cette musique ait été toujours et nécessairement chromatique, car dans l'antiquité, comme dans les temps modernes, les diverses échelles de sons déterminés ont été divisées en plusieurs modes de tonalités; ces modes ont même été d'autant plus nombreux, que les intervalles des sons étaient plus petits, ainsi que cela se voit dans la musique de l'Inde antique et de l'Arabie. Avec son échelle chromatique de demi-tons, de quarte en quarte, la musique de l'ancienne Égypte a eu aussi nécessairement une tonalité variable composée de plusieurs modes, lesquels avaient pour objet, comme dans toute musique, de caractériser autant de genres de chants. Si donc on examine la série de notes produites par la flûte égyptienne, on reconnaîtra qu'elle contient les éléments des dix modes dont on voit ici la classification :

Modes diatoniques.

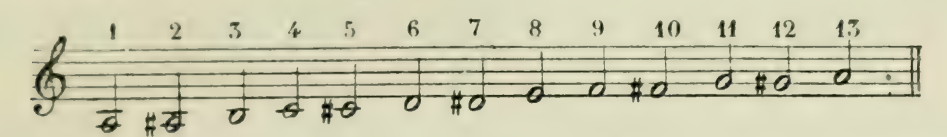




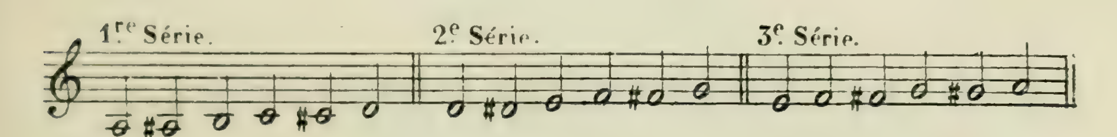
Les modes 6, 7, 9, 10 pouvaient être joués sur la flûte à 4 trous; mais la flûte à 3 trous, ne pouvait jouer que le mode 7.

On comprend sans peine que ces mêmes dix modes appartenaient aussi à l'octave supérieure de la flûte traversière, puisque les mêmes séries de notes s'y retrouvaient.

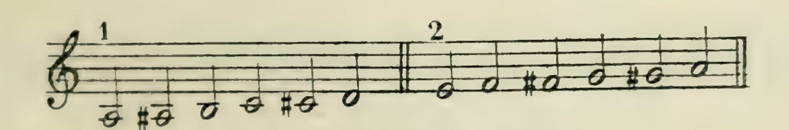
Les harpes à treize cordes ou davantage possédaient les notes nécessaires pour la formation d'une deuxième quarte de demi-tons chromatiques, à la suite de la première, c'est-à-dire le complément de l'octave. De plus, elles avaient une autre quarte chromatique, qui commençait par la dernière note de la première quarte. En supposant que l'accord de la harpe ait été basé sur le diapason de la flûte traversière, ce qui dut être en effet, puisque plusieurs peintures ou bas-reliefs font voir ces deux instruments réunis en concert, les treize cordes devaient produire cette échelle chromatique :



Pour trouver l'emploi de ces cordes, conformément au système de la flûte traversière, il faut diviser l'échelle chromatique de la harpe à treize cordes en trois séries d'une quarte chacune, en les disposant de cette manière :



La deuxième série, qui a pour premier degré la note supérieure de la première, est de nécessité absolue, afin qu'il n'y ait pas de lacune entre la première série chromatique et la troisième; car, si la deuxième série, ayant une note commune avec la première, n'était pas conçue comme on le voit ci-dessus, la septième note disparaîtrait de l'échelle, comme le prouve cet exemple :



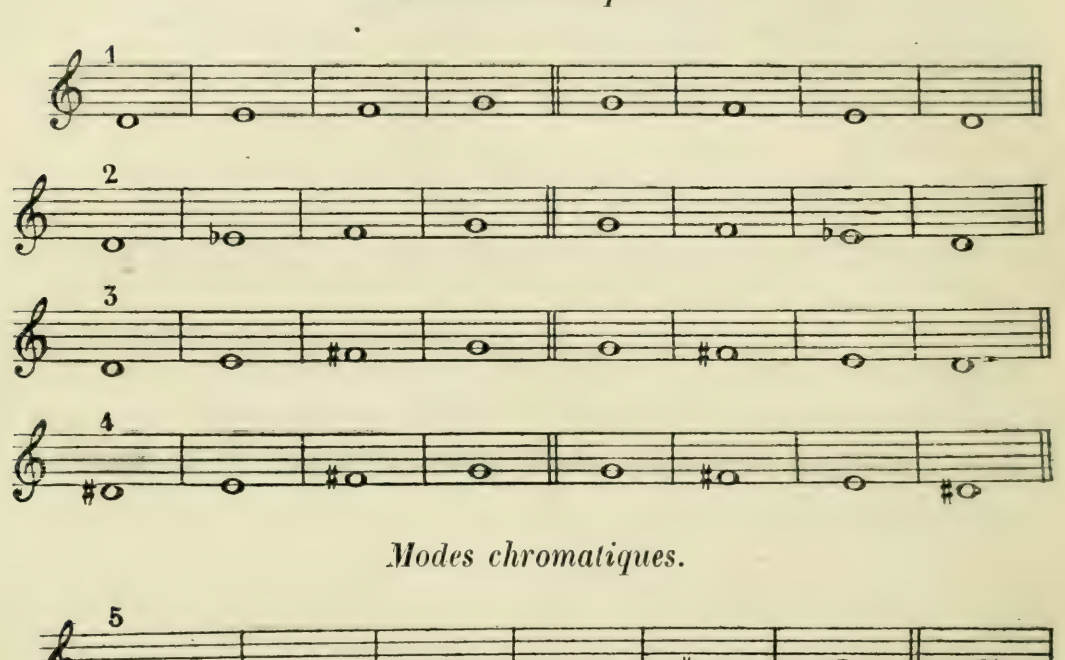
Entre la dernière note de la première série et le premier degré de la deuxième, il y a, comme on le voit, la distance d'un ton, et l'échelle chromatique est interrompue; ce qui démontre la nécessité de la division de cette échelle en trois séries chromatiques, d'une quarte chacune.

Comme la première série chromatique, la deuxième et la troisième

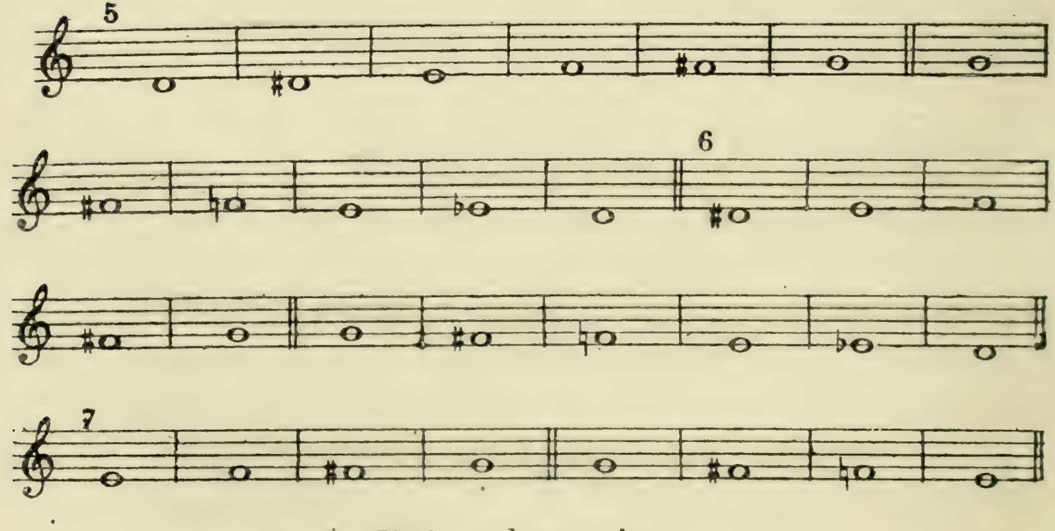
renferment chacune quatre modes diatoniques, trois modes chromatiques, et trois enharmoniques, dont les formes sont présentées dans le tableau suivant :

DEUXIÈME SÉRIE.

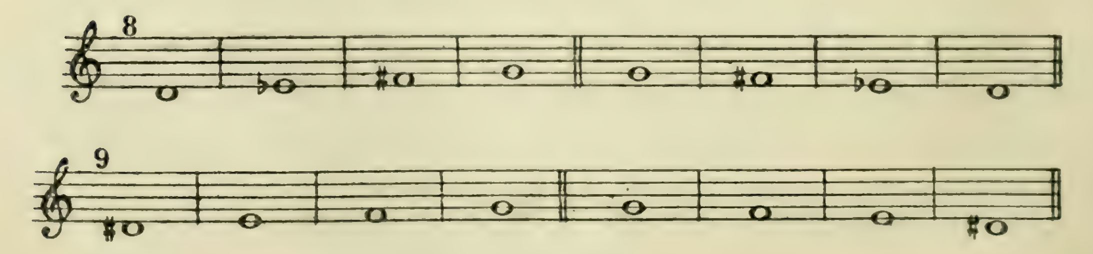
Modes diatoniques.



Modes chromatiques.



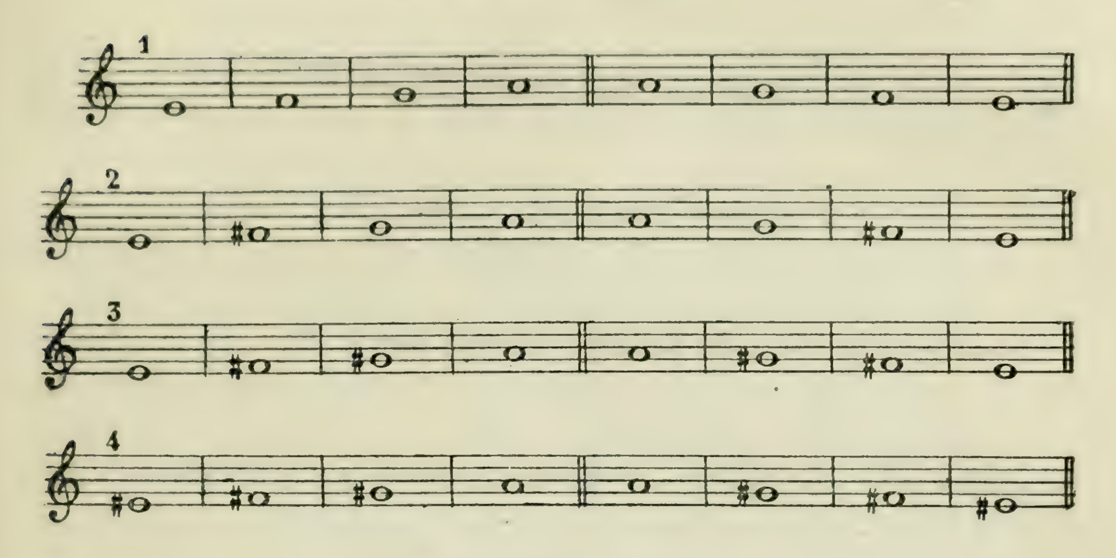
Modes enharmoniques.



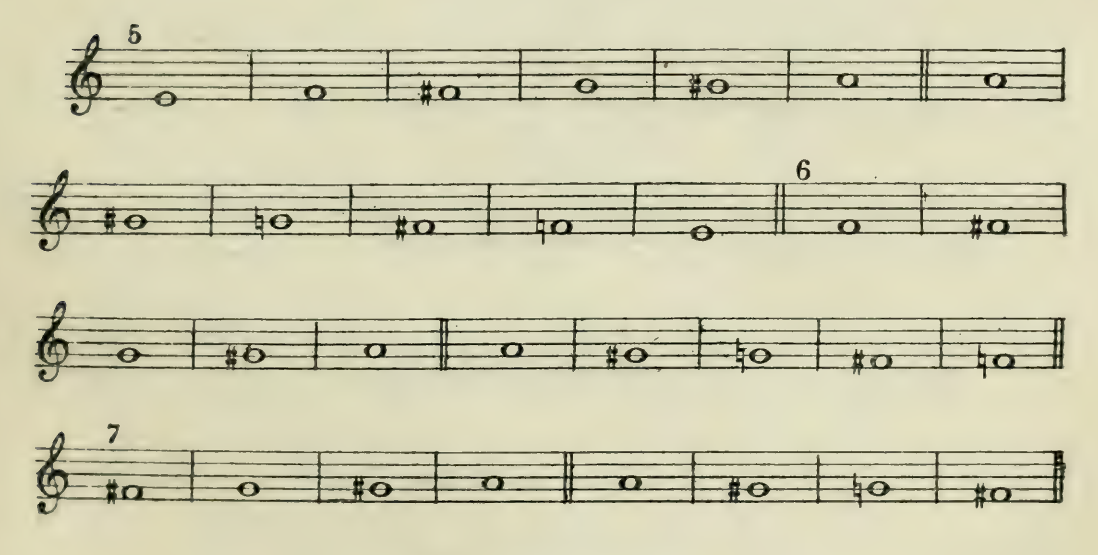


TROISIÈME SÉRIE.

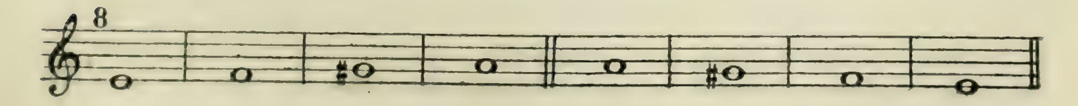
Modes diatoniques.



Modes chromatiques.

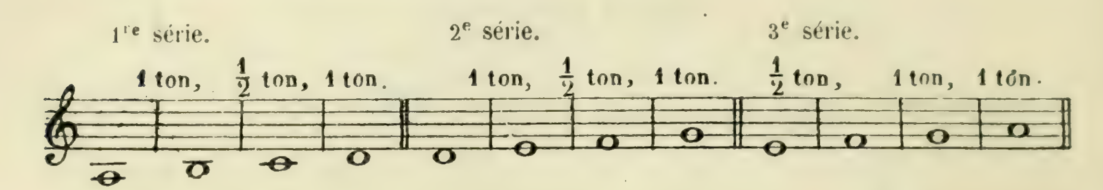


Mode enharmonique.
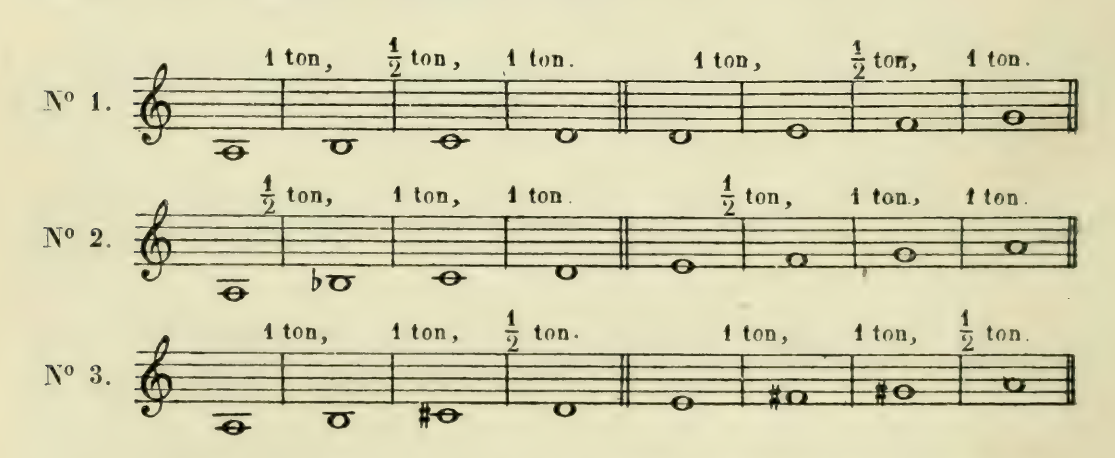


Une différence essentielle existe entre les modes de la troisième

série et ceux des deux premières : elle consiste en ce que le premier mode diatonique de la première et de la deuxième série sont constitués par un ton, un demi-ton, un ton, tandis que la disposition du premier mode de la troisième série est un demi-ton, un ton, un ton (1). Le tableau suivant fait voir cette différence :



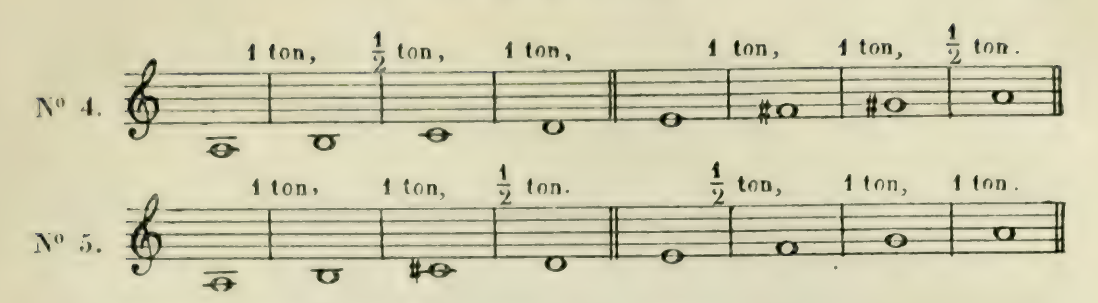
Une conséquence remarquable de la disposition du demi-ton dans le premier mode diatonique de la troisième série c'est qu'il n'y a, dans cette série, qu'un seul mode enharmonique possible.

L'analyse des faits de tonalité révélés par la flûte égyptienne et par la harpe à treize cordes, dont l'échelle chromatique devait être analogue, bien que plus étendue, cette analyse, dis-je, donne pour résultats trois combinaisons régulières de modes diatoniques, tirés des trois séries de sons produits par ces instruments, comme le démontrent ces tableaux notés :
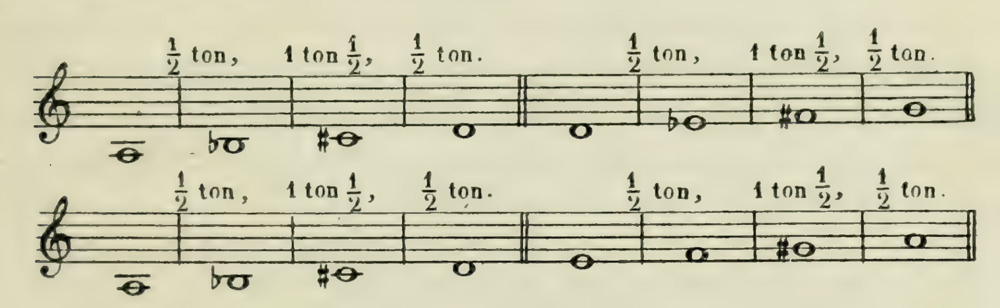


Il est d'ailleurs évident qu'il a pu exister, dans les conditions de la flûte et de la harpe à treize cordes, des modes irréguliers, tels que ceux-ci :
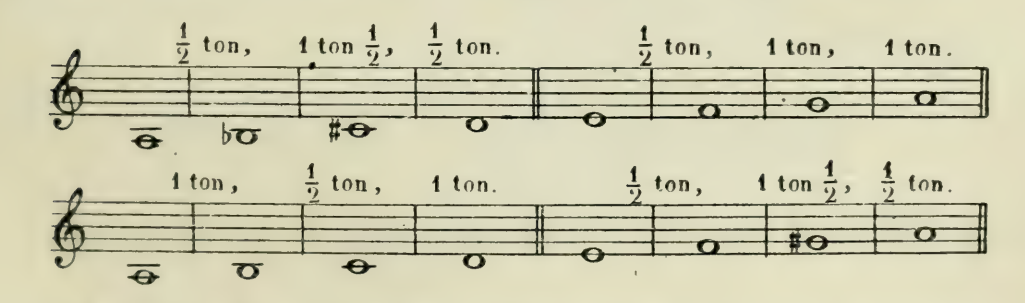
(1) Cette différence de disposition des intervalles diatoniques des modes est appelée par les théoriciens modernes *espèces de quartes et d'octaves*. Ces différences étaient caractéristiques des modes diatoniques dans la musique de la Grèce antique. Les modes du chant de l'Église grecque et les tons du plain-chant romain sont aussi caractérisés par les espèces de quartes et d'octaves. Les Arabes ont aussi cette distinction des espèces de quartes.



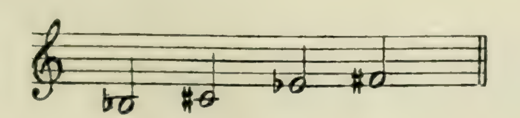
Les suites de quatre notes, qui divisent en deux parties égales l'intervalle de septième et celui d'octave, sont appelées *tétracordes*, c'est-à-dire, *quatre cordes*, ou *quatre notes*. Dans la première de ces trois combinaisons, les deux tétracordes sont *conjoints*, parce qu'ils ont une note commune; dans les deux autres, les tétracordes sont disjoints. Les tétracordes disjoints peuvent seuls engendrer l'octave. Les tétracordes conjoints et disjoints se combinent de la même manière dans les modes enharmoniques, comme on le voit ici :



S'il y a eu des modes enharmoniques irréguliers dans la musique de l'ancienne Égypte, ils n'ont dû exister que dans ces formes :



Ces modes sont appelés *enharmoniques* parce qu'ils mettent en relation des sons qui n'appartiennent pas à la même tonalité; car aucun mode diatonique ne contient dans son échelle les notes



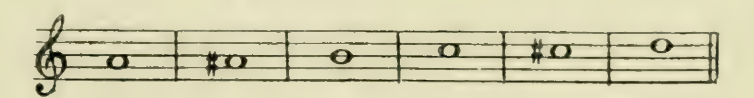
ni celles-ci :



Les modes diatoniques sont composés de sons placés à des distances de tons et de demi-tons; le mode chromatique n'a que des intervalles de demi-tons; les modes enharmoniques sont les seuls qui, par l'admission de notes étrangères à la tonalité, ont des intervalles d'un ton et demi.

La conception de la division de l'octave et de la septième en deux tétracordes semblables, quant à la disposition des intervalles, fut, comme on le verra en son lieu, le principe fondamental de la musique des Grecs. Il y a lieu de croire que ce fut la colonie égyptienne conduite en Grèce par Danaüs qui y introduisit ce principe : ses filles ne furent pas étrangères à son adoption par les Pélasges, qui le combinèrent avec leurs habitudes du chant de l'Inde et de la Perse. Quoique l'existence de colonies dans la Grèce primitive rencontre aujourd'hui des adversaires chez quelques érudits (1), les traditions recueillies par les historiens grecs (2) paraissent des guides plus sûrs que les systèmes par lesquels on prétend les combattre. Au temps de Pausanias, on trouvait encore dans l'Argolide et dans la Messénie les ruines de villes qui portaient les noms de deux filles de Danaüs, et les temples de Sérapis et d'Isis étaient encore debout dans ces provinces.

On a vu précédemment que la flûte traversière de l'Égypte octavie, et reproduit à l'octave supérieure la série chromatique de ses sons graves; d'où résulte celle-ci :

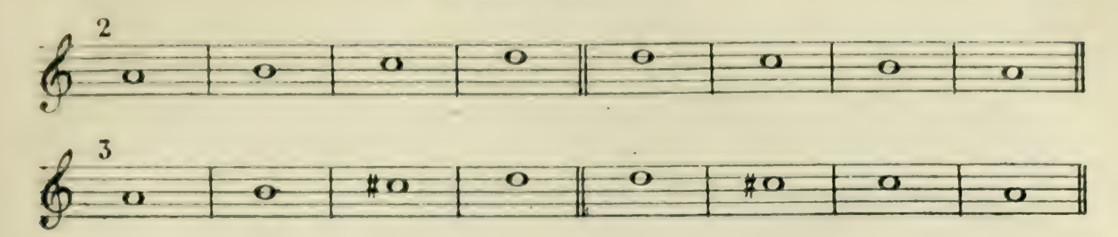


d'où se tirent les modes diatoniques qu'on voit ci-après :

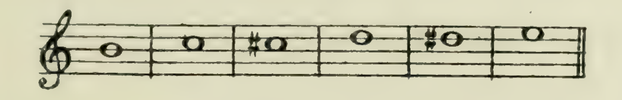


(1) Cf. Pott, *Indo-Germanischer Sprachstamm*, dans l'*Encyclopédie* de Hersch et Gruber. — Grote, *History of Greece*, t. I, p. 32.

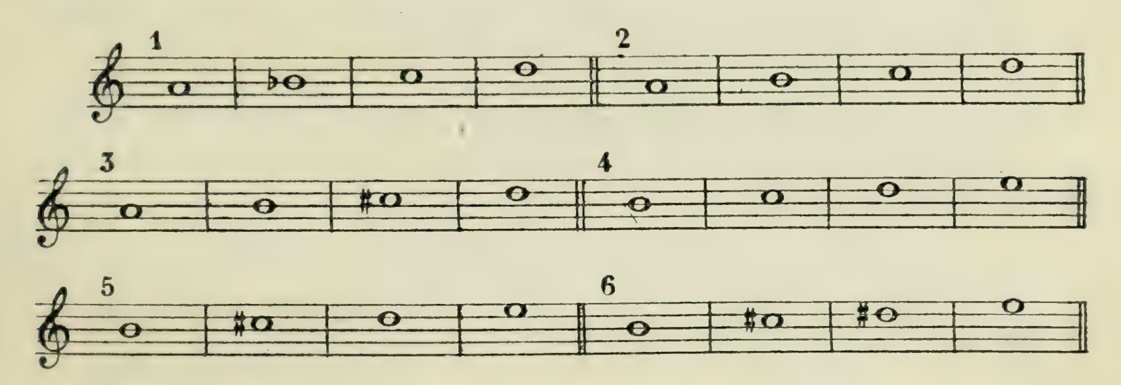
(2) Hérodote, l. II, 171. — Pausanias, l. III, c. 22; l. IV, ch. 33, 35. — Voyez aussi Clavier, *Histoire des premiers temps de la Grèce*, t. I, p. 30 et suiv.
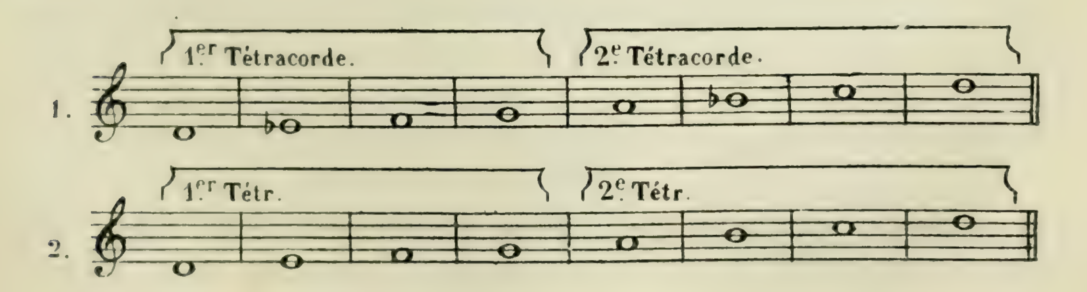


D'autre part, les harpes à vingt cordes, semblables à celle qu'on voit dans la figure 52, et à vingt et une cordes, comme l'instrument qui est au musée du Louvre, à Paris, avaient une échelle chromatique qui s'étendait de *la* à *mi* ; d'où il suit qu'elles contenaient les notes de la quarte chromatique qu'on voit ici :
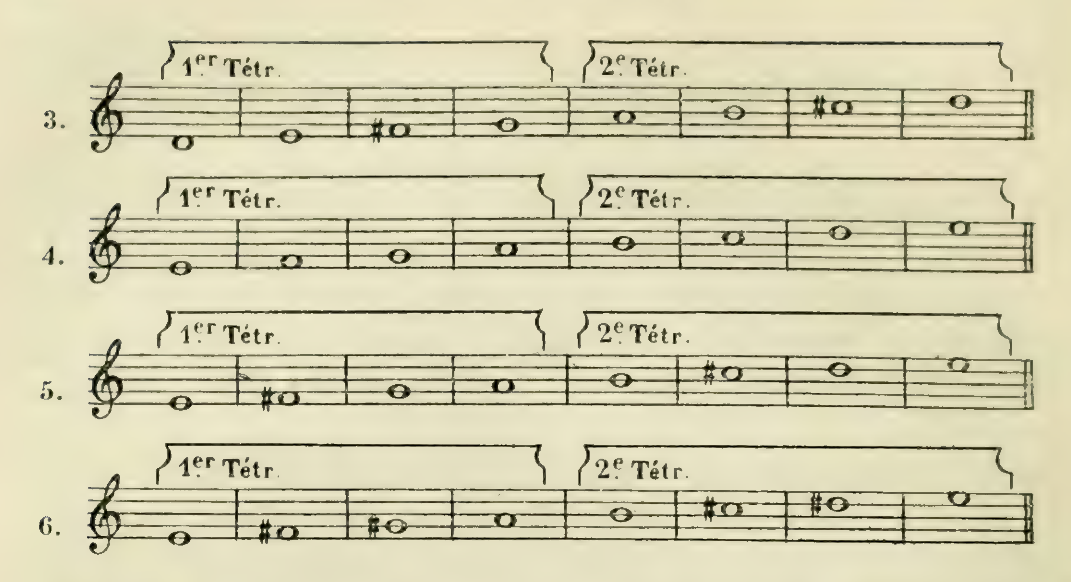


De ces faits résulte la conséquence naturelle que la musique égyptienne avait, dans le système aigu comme dans le grave, six modes diatoniques formulés de la manière suivante :

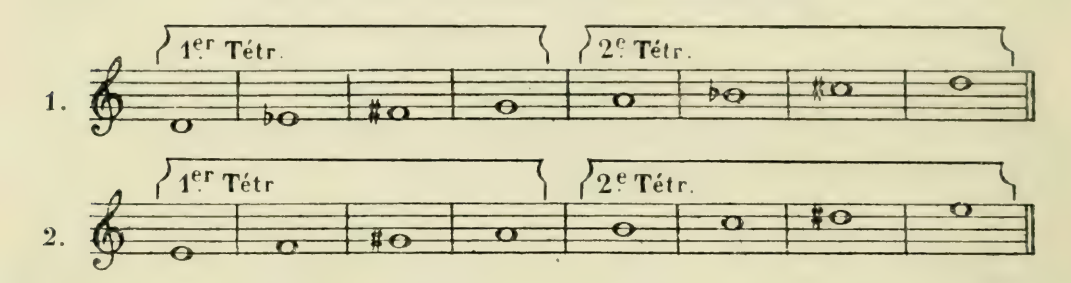


Ces tétracordes aigus, étant réunis aux tétracordes moyens qu'on a vus précédemment, formaient les modes complets du tableau suivant :

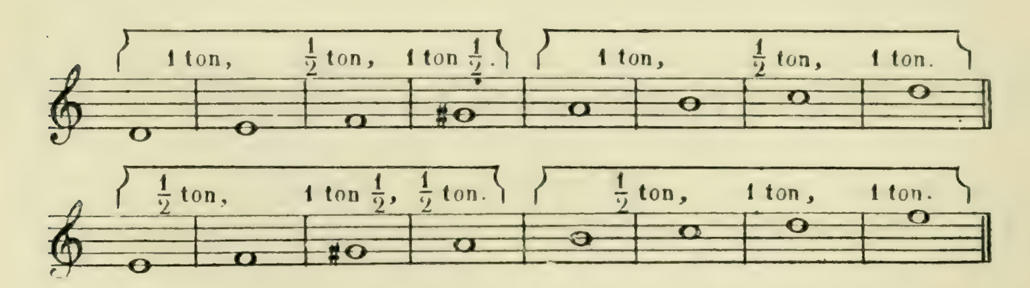




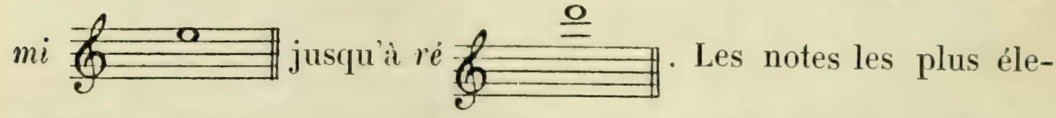
De plus, deux modes enharmoniques se tiraient des échelles chromatiques aiguës, comme on le voit ici :



S'il y a eu dans la musique égyptienne des modes enharmoniques irréguliers, tirés de l'échelle des deuxième et troisième tétracordes, ils ont dû être ceux-ci :

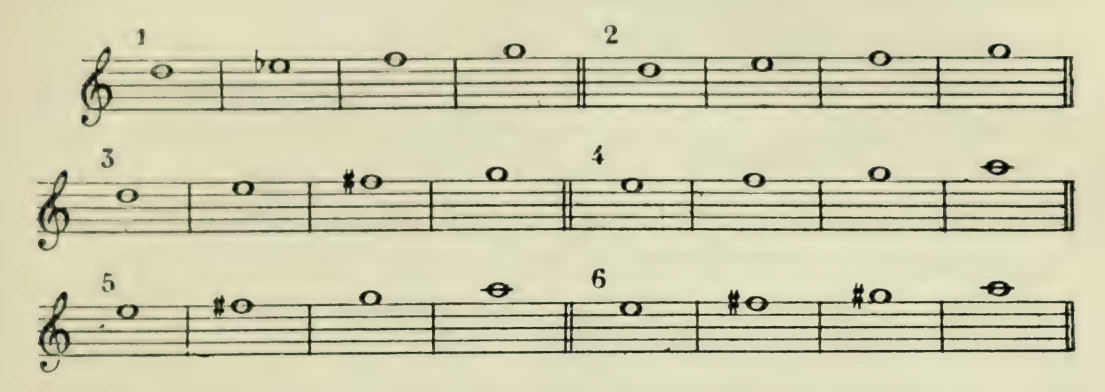


On a vu, dans le diagramme des sons de la flûte égyptienne, que ses sons aigus s'étendent, par une échelle chromatique, depuis

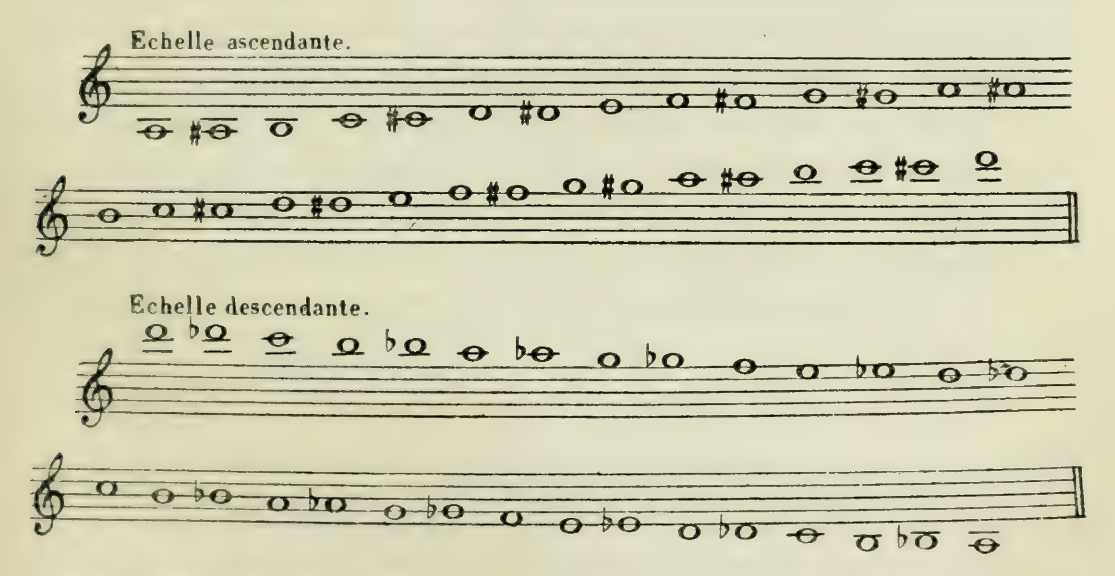
mi  jusqu'à *ré* . Les notes les plus élevées n'étaient sans doute pas employées dans le chant; mais elles étaient vraisemblablement en usage dans les ritournelles, comme

cela se pratique encore en Égypte. La note la plus haute du chant copte de l'*Alléluia,* noté précédemment, et qui paraît être une tradition du chant antique sur les sept voyelles, est *la* .

Les tétracordes les plus aigus employés dans le chant étaient donc ceux-ci :



Des faits importants révélés par la flûte traversière de l'antique Égypte, comparés à la diversité des harpes avec lesquelles les monuments font voir qu'elle concertait, nous tirons la conclusion finale que le diagramme général des sons de la musique égyptienne renfermait tous ceux que présente ce tableau :



Rien d'hypothétique dans ce qui vient d'être exposé du système tonal de la musique de l'antique Égypte : ainsi que je l'avais prévu, lorsque je recherchais avec persévérance les instruments à vent qui avaient pu être trouvés dans les hypogées, la flûte égyptienne du musée

de Florence a révélé tous les mystères de cette tonalité. Pour compléter la découverte de cette ancienne musique, qui paraissait à jamais perdue, il reste à établir quel fut le nombre de modes ou tons de la musique égyptienne, et comment se fit leur classification; mais, avant d'aborder cette question, laquelle doit conduire à la connaissance générale de la nature de l'art musical chez toutes les nations sémitiques, il est nécessaire de dire les raisons qui me portent à considérer les Égyptiens comme ayant originairement appartenu à cette race. Je n'ignore pas que si des érudits justement renommés sont favorables à cette thèse, elle est combattue par d'autres autorités non moins considérables; mais, dans l'état actuel de la question, je crois pouvoir y apporter, par la musique, de nouveaux arguments d'une grande valeur pour l'affirmative.

Certaines analogies de la langue copte ou égyptienne avec l'hébreu avaient été signalées, dès le dix-huitième siècle, par Fréret, l'abbé Barthélemy et d'autres philologues. En opposition aux conclusions de ces érudits, Quatremère établit plus tard, dans un savant mémoire (1), que la langue copte n'est analogue à aucune autre langue connue. Par les profondes recherches consignées dans cet écrit, la question paraissait définitivement résolue dans le sens négatif, lorsque Champollion lui rendit un intérêt nouveau dans sa *Grammaire égyptienne*, publiée, après sa mort, par son frère (2). Il s'y exprime en ces termes : « Le son des « caractères voyelles de l'alphabet phonétique égyptien n'a pas plus « de fixité que celui des signes voyelles dans les alphabets hébreu, « phénicien et arabe : il subit absolument les mêmes variations.

« Comme dans les textes hébreux et arabes, la plupart des voyelles « médiales des mots sont habituellement omises dans les portions « de textes hiéroglyphiques ou hiératiques formées de signes pho- « nétiques (3). »

---

(1) *Recherches sur la langue et la littérature de l'Égypte*; Paris, 1808, in-8°.

(2) *Grammaire égyptienne*, ou principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne appliquée à la représentation de la langue parlée; Paris, Firmin Didot frères, 1836, in-fol.

(3) Après ce passage viennent quelques exemples de la suppression des signes de voyelles dans les hiéroglyphes phonétiques.

Il ne faut pas oublier qu'avant de se livrer à l'étude de la langue égyptienne et des hiéroglyphes, Champollion avait fait une étude approfondie de l'hébreu, du syriaque et de l'arabe. Son illustre maître, Sylvestre de Sacy, a dit de lui : « Depuis la naissance des lettres, peu d'hommes « ont rendu à l'érudition des services égaux à ceux qui consacrent le nom de Champollion à « l'immortalité. » (*Notice lue à la séance publique de l'Institut*, le 2 août 1833.)

Postérieurement à la publication de la grammaire égyptienne, ont paru divers écrits de MM. Benfey (1), Bunsen (2), Ernest Meyer (3), Bœtticher (4) et de Rougé (5), où le caractère sémitique de la langue copte est affirmé. Les quatre derniers de ces philologues considèrent la langue de l'Égypte comme la forme primordiale des langues sémitiques. D'autre part, les adversaires de cette thèse ont protesté, mais plutôt par des considérations générales que par une discussion scientifique (6), à l'exception toutefois de M. Ernest Renan, qui aborde la question avec l'autorité que lui donnent ses études spéciales des langues sémitiques. Néanmoins il fait de si larges et importantes concessions aux rapports qui existent entre la langue égyptienne et les langues sémitiques, que je crois devoir le citer textuellement, au point de vue d'utilité pour mes recherches sur la tonalité et sur le caractère de la musique dans l'Égypte ancienne.

« Je ne veux pas nier, dit M. Renan, que beaucoup de rapproche-
« ments proposés entre le dictionnaire copte et le dictionnaire sémi-
« tique n'aient quelque chose de séduisant; mais il m'est difficile
« d'admettre qu'ils constituent une démonstration scientifique. Ce sont
« des rencontres plutôt que des analogies organiques : aucune loi
« déterminée n'y préside. Les ressemblances grammaticales sont plus
« frappantes; cependant toutes n'ont pas un caractère également
« démonstratif. Les analogies de syntaxe prouvent ici fort peu de
« chose : elles tiennent beaucoup plus à un degré de culture intel-
« lectuelle analogue qu'à une identité primitive...

« Il est, je le sais, des analogies plus profondes et beaucoup plus
« considérables aux yeux des linguistes, qui semblent rattacher la
« langue copte aux idiomes sémitiques. L'identité des pronoms, et
« surtout de la manière de les traiter dans les deux langues, est
« assurément un fait étrange. Cette identité s'observe jusque dans

---

(1) *Ueber das Verhältniss der Ægyptischen Sprache zum semitischen Sprachstamm*; Leipsick, 1844.

(2) *Outlines of the philosophy of universal history, applied to languages and religion*, t. I, p. 183 et suiv., t. II, p. 58 et suiv., Londres, 1854.

(3) *Hebraischer Wærterbuch*; Manheim, 1845.

(4) *Wurzelforschungen*; Halle, 1852.

(5) *Mémoire sur l'inscription du tombeau d'Athènes*, p. 195; Paris, 1851. (*Extrait des Mémoires de l'Académie des Inscriptions et belles-lettres.* Savants étrangers, t. III.)

(6) MM. Pott, Ewald et Wenrich, dans les *Journaux littéraires* de Halle (1838), de Gœttingue (1845) et de Vienne.

« les détails qui semblent les plus accessoires : plusieurs irrégula-
« rités apparentes du pronom sémitique trouvent même dans la
« théorie du pronom copte une satisfaisante explication...

« Les analogies des noms de nombre, signalées par M. Lepsius,
« ne sont pas moins frappantes... L'agglutination des mots accessoi-
« res, l'assimilation des consonnes, le rôle secondaire de la voyelle,
« son instabilité, qui la fait souvent omettre dans l'écriture, sont
« autant de traits qui rapprochent singulièrement la grammaire
« égyptienne de la grammaire hébraïque. — La conjugaison elle-
« même n'est pas sans analogie dans les deux langues : le présent
« copte, comme le second temps des langues sémitiques, se forme
« par l'agglutination du pronom en tête de la racine verbale, les
« autres temps se forment au moyen d'une composition semblable
« à celle qu'emploient les langues araméennes. On trouve, en copte,
« l'emploi d'une forme causative analogue à l'*hiphil*, et la voix pas-
« sive y est marquée, comme dans les langues sémitiques, par une
« modification de la voyelle du radical. — La théorie des particules
« offre aussi, de part et d'autre, quelques ressemblances; la con-
« jonction copte, comme la conjonction arabe, est susceptible de
« régime... Enfin une entente analogue de la phrase et une concep-
« tion presque identique des rapports grammaticaux établissent entre
« les deux systèmes de langues d'incontestables affinités.

« Mais les affinités suffisent-elles pour ranger dans une même
« famille les langues entre lesquelles on les observe? Sont-ce de
« simples ressemblances, comme on en remarque entre toutes les
« langues, ou des analogies tenant à une commune origine? C'est
« ici que le problème devient délicat, et, à vrai dire, presque inso-
« luble, etc. (1). »

---

(1) *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques*, p. 83-85 ; Paris, 1863.

Après les autorités citées sur la question dont il s'agit, il ne m'appartient pas d'émettre d'opinion sur un tel sujet, trop étranger aux études de toute ma vie : je dirai seulement que les analogies de la langue égyptienne avec les langues sémitiques étant aussi considérables qu'on vient de le voir, de l'aveu même d'un savant qui n'y veut pas voir un indice suffisant d'identité d'origine, je crois pouvoir en conclure que des analogies semblables ont existé entre le système musical des Égyptiens et des Sémites asiatiques ; analogies d'autant plus admissibles que les dynasties assyrienne et arabe régnèrent sur une partie de l'Égypte pendant 258 ans, et que le séjour des Hébreux dans le pays, depuis l'arrivée de Jacob, sous la seizième dynastie, 2284 ans avant J.-C., fut de 789 ans, jusqu'à la sortie des descendants de sa tribu, sous la conduite de Moïse, 1495 ans avant l'ère chrétienne.

Quoi qu'il en soit de la solution définitive du problème, les affinités nombreuses et importantes sont suffisamment constatées entre ces langues, pour appuyer les considérations historiques d'après lesquelles la population primitive de l'Égypte serait sortie de la même source que les Sémites. Or, ou il faut supposer que ceux-ci constituent une quatrième grande race, absolument distincte des autres par son origine, ce qui n'est plus possible en l'état actuel des connaissances; ou il faut admettre que ces Sémites sont un rameau détaché de la souche blanche, à une époque excessivement ancienne et antérieure à toute civilisation; que ce rameau s'étendit vers les rives du Tigre et de l'Euphrate, et que là, dans le long silence des siècles antérieurs à l'histoire, se développèrent les traits si caractéristiques de l'originalité de cette race dans son système de langues divisé en plusieurs dialectes, dans la simplicité de ses mœurs, et dans ses idées religieuses.

De ce même rameau, une partie s'étendit dans la Syrie, tandis qu'une autre franchissait vraisemblablement l'isthme de Suez, et s'établissait en Égypte; car, on n'en peut plus douter, la population de cette contrée tire son origine de la souche blanche et non du sang africain : sans invoquer à ce sujet le témoignage de l'anatomie comparée, qui s'est prononcée dans le sens favorable à notre opinion, il suffit d'un examen attentif des monuments de l'art égyptien pour se former à cet égard une conviction inébranlable.

On a dit (1) que la civilisation de l'Égypte, envisagée dans son ensemble, n'a rien de sémitique, et que les traits physiques de la race égyptienne s'offrent à nous comme tout à fait distincts, ce qui est vrai. Qu'il y ait là quelque mélange *chamite* ou *couschite*, et peut-être tous deux, cela n'est pas inadmissible; mais le type primitif fut toujours persistant et dominant. N'oublions pas d'ailleurs l'effet de modification produit par une suite de siècles dont nous pouvons à peine mesurer la durée. Lorsque *Souphis*, deuxième roi de la quatrième dynastie, commence à élever la plus grande des pyramides 4,975 ans avant l'ère chrétienne (2), on n'aperçoit pas de traces de l'existence des Sémites de l'Asie, et *deux mille quatre cents ans* vont encore s'écouler

---

(1) M. Ernest Renan, *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques*, p. 311.

(2) M. Lesueur, *Chronologie des rois d'Égypte*, page 311 (d'après le premier livre de Manéthon et la légende hiéroglyphique de la nécropole de Memphis).

avant la naissance de *Tharé*, père d'Abraham, époque où commence le mouvement de la famille térachite ou hébraïque, jusqu'alors ignorée. A cette même époque, l'Égypte inaugurait le règne de Rhamsès, fondateur de la quinzième dynastie, et sa civilisation était parvenue au plus haut degré de splendeur. Il est donc facile de comprendre et la différence de physionomie de deux branches d'une même race placée dans des conditions si dissemblables, et la distance qui séparait leurs civilisations, après ces immenses périodes longtemps considérées comme fabuleuses, lorsque les monuments n'avaient pas encore démontré leur réalité.

Plus on étudiera ces questions, plus on sera convaincu de la justesse des conclusions formulées dans les recherches de MM. Benfey (1) et Bunsen (2), lesquelles établissent que la famille sémitique se divisa en deux branches séparées par l'isthme de Suez, et que la langue de l'Égypte représente une couche antéhistorique du sémitisme.

La musique, laissée jusqu'à ce jour en dehors des éléments de la science ethnologique, peut cependant réclamer sa part d'autorité dans les questions de parenté et de séparation des races; car les rapports d'analogie, ainsi que les dissemblances de tonalité, ont un caractère de certitude moins contestable peut-être que les rapprochements étymologiques des langues, et sont des arguments plus solides même que les faits d'organisation physiologique, auxquels les croisements des races, les différences de modes d'existence et les influences des climats enlèvent une partie considérable de leur signification. La suite de ce chapitre démontrera qu'en ce qui concerne l'origine sémitique des Égyptiens, la musique a l'avantage sur les indications de la linguistique et de la physiologie.

Le premier point de contact entre la tonalité de la flûte égyptienne et le système musical des Arabes consiste en ce que le son grave ou initial de toute l'échelle est le même dans l'une et dans l'autre : ce son répond à la note *la* (3). C'est en effet cette note qui est le

(1) *Loc. cit.*

(2) *Loc. cit.*

(3) Voyez le *Diagramme général des sons du système musical arabe*, etc., dans le *Traité de l'état actuel de l'art musical en Égypte*, par Villoteau (*Description de l'Égypte*, t. 14, p. 45, édition in-8°; Paris, 1826).

point de départ de tout le diagramme des sons de l'une et de l'autre musique, et l'étendue de l'échelle est identiquement la même. Or, c'est aussi par ce son initial et par l'étendue de l'échelle que se rattachent les diverses branches de la race sémitique à la souche arienne, comme cela sera démontré dans la suite de cette histoire.

Une autre similitude très-importante de ces deux systèmes de musique est que l'un et l'autre construisent leurs gammes par deux tétracordes de quartes justes, et que le quatrième son d'une gamme de ces deux systèmes est toujours à la quarte juste du premier, comme le huitième son est à la quarte juste du cinquième, et à la quinte juste du quatrième.

Enfin, les gammes des modes nombreux de la musique arabe engendrent leurs *circulations* de la même manière que les gammes de la musique égyptienne, c'est-à-dire de quarte en quarte ascendantes, ou de quinte en quinte descendantes, et les douze gammes dérivées de chacun des modes diatoniques produits par la flûte et la harpe égyptiennes, sont semblables aux douze premières gammes de chaque mode arabe (1). Il faut dire pourtant qu'une différence considérable existe dans la division de l'octave chez les anciens Égyptiens et chez les Arabes. La flûte égyptienne du musée de Florence fait, comme on l'a vu précédemment, cette division par douze demi-tons chromatiques, tandis que dans le chant des Arabes, comme sur leurs instruments, la même étendue de l'octave se fait par dix-sept intervalles dont quinze sont des tiers de ton, et deux sont des demi-tons. Il y a dans l'usage de ces petits intervalles irrationnels un principe arien dont l'époque d'introduction chez les Sémites de l'Asie ne peut être déterminée aujourd'hui; car il est impossible de savoir si cette époque remonte à la grande migration d'une partie de la race arienne qui fit invasion dans le centre de l'Asie vers l'an 3000 avant J.-C., ou si elle ne date que de la conquête de la Perse par les Arabes (652 de l'ère chrétienne) (2). On ne trouve dans les traditions arabes aucun rensei-

(1) Voyez, dans le même ouvrage, pages 47-61, le tableau des modes, gammes ou circulations de la musique arabe.

(2) Gemâl-el-Dyn, auteur d'un traité de la musique arabe, cité par Villoteau, dit au commencement de cet ouvrage : « Je vais rappeler les noms des tons suivant le système des Persans. » Tous les auteurs des traités de musique arabe, dit Villoteau, reconnaissent que tout leur système de musique et tous les termes techniques, ainsi que les noms de leurs instruments, leur viennent des Persans, des Hindous et des Grecs. (*De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, p. 13.)

gnement sur ce sujet. Remarquons au surplus que le principe arien de la division de l'octave en petits intervalles n'a pas produit partout des effets identiques, car, dans l'Inde, vingt et un intervalles divisaient autrefois l'octave et se combinaient dans une multitude de modes, tandis qu'en Perse la division se faisait par quarts de ton, dont vingt-quatre composaient l'octave. Des modifications opérées par le temps, et par des circonstances inconnues, ont produit ces différences.

Chez les Égyptiens, on n'aperçoit pas trace de ces variations; tel fut le système musical dans son origine, tel on le retrouve dans les derniers temps; tel il est même encore aujourd'hui chez les Coptes. Cette invariabilité fut précisément la conséquence des lois que Platon a fait reconnaître, et qui proscrivaient toute innovation dans les arts.

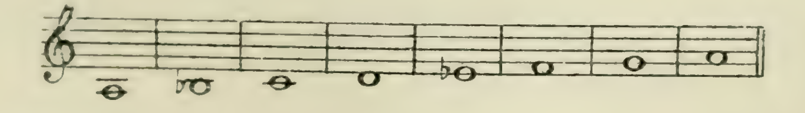
Les petits intervalles des sons ne sont autre chose pour nous que des altérations des demi-tons chromatiques; mais, pour les Arabes, ce sont des degrés absolus de l'échelle, par la raison que, n'ayant pas de notation musicale, ils n'ont pas, comme dans la musique moderne des peuples de l'Europe, la nécessité d'éviter un trop grand nombre de signes, en représentant diverses intonations voisines par la même note, que modifient des signes accessoires. L'altération est ascendante ou descendante : ascendante, elle représente un son plus élevé que le demi-ton; descendante, elle est le signe d'un son plus bas que le même demi-ton. A l'égard des intonations des notes qui forment des intervalles de tons diatoniques, comme *la-si, ut-ré, ré-mi, fa-sol, sol-la*, elles sont inaltérables dans la musique arabe, comme elles l'étaient dans la musique égyptienne : il en est de même des demi-tons diatoniques *si-ut* et *mi-fa*. Il résulte de là que ces notes sont identiques dans les deux systèmes musicaux.

Dans la transposition des gammes de certains modes de la musique arabe, les notes de demi-tons chromatiques ne sont pas altérées par les théoriciens : on voit dans leurs ouvrages que la transposition se fait par les mêmes sons que ceux de l'échelle chromatique égyptienne. C'est ainsi que les premières circulations du mode arabe *naoua* sont exactement semblables au premier mode diatonique des Égyptiens, dont on voit ici la conformation et les transpositions (1).

(1) Pour abréger, on ne donne pas ici la circulation du mode arabe, et l'on préfère renvoyer à l'ouvrage cité de Villoteau, p. 77-78, où le lecteur pourra faire la comparaison.

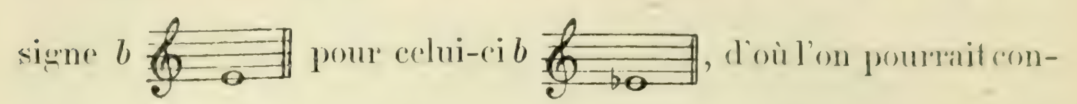
Les gammes arabes 8 à 14 sont irrégulières, à cause de la division de l'échelle en dix-sept intervalles; mais les quinzième, seizième et dix-septième, correspondant aux dixième, onzième et douzième circulations du mode égyptien, sont régulières.

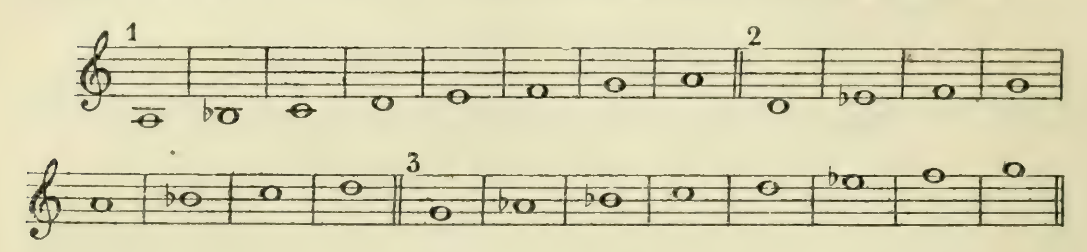
Le mode *abouseylyk* des Arabes, qui répond à un des modes de la musique égyptienne, a été mal noté par l'auteur que Villoteau a pris pour guide, ou peut-être par le copiste; car il est en contradiction avec le principe qui veut que l'octave de tous les modes soit partagée en deux quartes justes. Voici ce mode tel qu'il est noté dans l'ouvrage de ce savant musicien (1) :



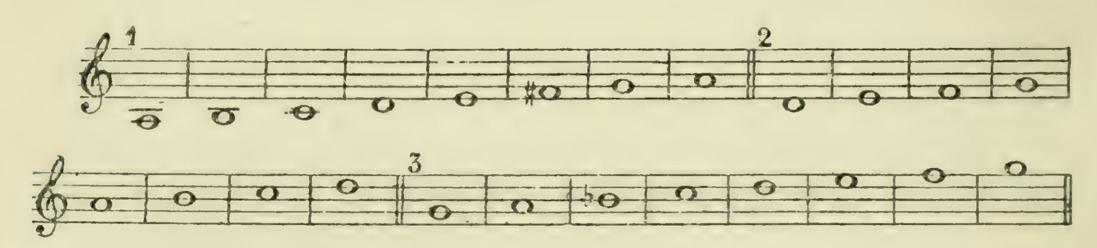
(1) *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, p. 51 et 73.

Or, la cinquième note de cette gamme n'est pas la quarte juste de la huitième, mais la quarte majeure. Peut-être le copiste a-t-il pris le signe *b* pour celui-ci *b*, d'où l'on pourrait conclure que la gamme arabe serait, en réalité, semblable au mode égyptien dont on voit ici la constitution et les premières transpositions :



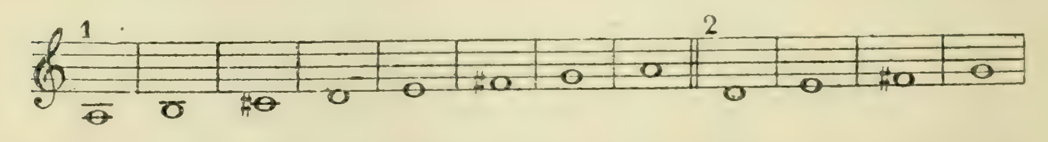


Les transpositions ne sont pas poussées au-delà de la troisième gamme, parce qu'elles sont toujours conformes à celles du premier mode, c'est-à-dire de quarte en quarte ascendantes, ou de quinte en quinte descendantes. Il est à remarquer que, dans ce mode, non-seulement l'octave est divisée en deux quartes justes, mais que les deux tétracordes sont exactement semblables, étant composés tous deux de $\frac{1}{2}$ ton, 1 ton, 1 ton. Il en est de même du mode suivant, dont les deux tétracordes sont composés de 1 ton, $\frac{1}{2}$ ton, 1 ton.

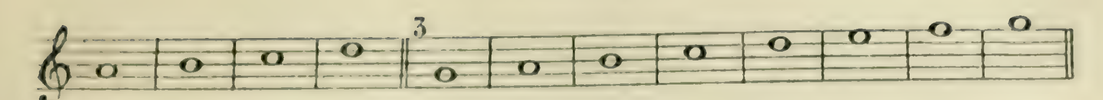


Et ainsi des autres gammes.

Le mode arabe *o'chaq* est semblable au quatrième mode diatonique égyptien, et leurs dix premières circulations ou transpositions sont identiques (1).

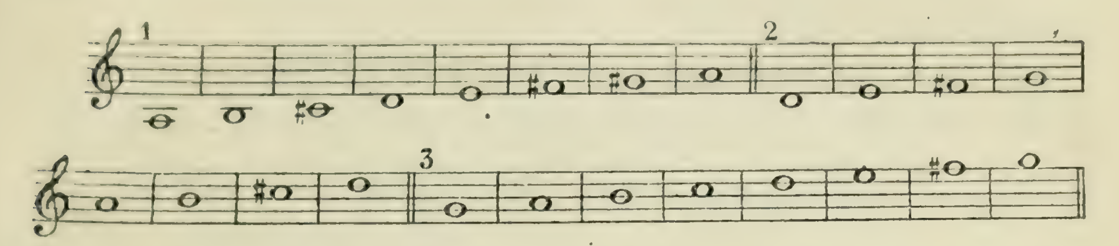


(1) Pour la comparaison, voyez le mode arabe dans Villoteau, ouvrage cité, p. 70, et le livre IV de ce volume.



Et ainsi des autres transpositions.

Le cinquième et dernier mode diatonique égyptien est formé, comme les autres, de deux quartes justes, et ses deux tétracordes sont composés chacun dans cet ordre : 1 ton, 1 ton, ½ ton, comme on le voit ici :



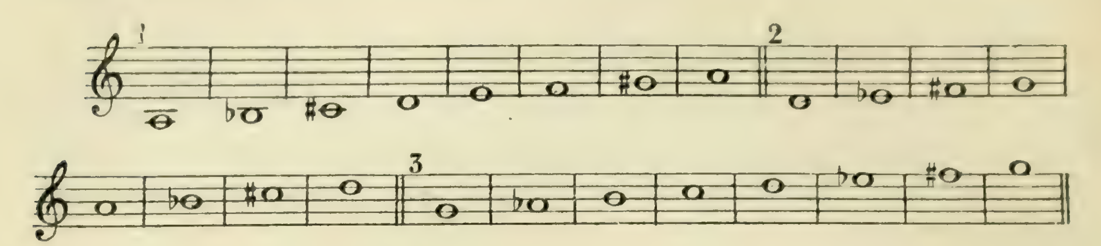
et ainsi des autres gammes basées sur le même ordre de tons et de demi-tons.

Cinq modes diatoniques, différant de constitution tonale, sont donc les conséquences de la quarte chromatique de la flûte égyptienne ; car cet instrument nous fait connaître immédiatement quel était l'accord des harpes qui concertaient avec lui. Ces cinq modes sont les seules formes diatoniques possibles : par les transpositions de la gamme primitive de chacun de ces modes, se tirent cinq fois onze gammes transposées, d'où résulte un total de soixante gammes diverses. Une grande partie de ces gammes sont analogues à celles des Arabes, par le principe constituant de deux quartes justes, et par la circulation des transpositions de quarte en quarte ou de quinte en quinte. Tout cela est logique et ne peut être autrement.

Il existe dans la musique arabe un mode appelé *isfahan* ou *ispahan*, dont l'origine est persane. Ce mode, composé de neuf sons, est diatonique dans les six premières notes, et chromatique dans les trois dernières. Les Égyptiens, qui possédaient dans leurs instruments l'échelle chromatique, ont pu avoir un mode analogue ; nous voyons même dans le chant sur les sept voyelles conservé dans l'*alléluia* des Coptes l'emploi fréquent de leur échelle chromatique ; mais nous n'en pouvons pas conclure la forme du mode où les demi-tons chromatiques étaient admis.

A l'égard du mode enharmonique, l'incertitude n'existe pas, car, dans le système égyptien, ce mode ne peut avoir qu'une forme, qui

peut être transposée, comme les gammes des modes diatoniques, ainsi qu'on le voit ici :



et ainsi des autres gammes.

On voit dans le même chant, seul reste probable de la musique des anciens Égyptiens, les trois intervalles qui caractérisent l'enharmonie, à savoir la seconde augmentée ; la relation de tierce diminuée et la quarte diminuée :



. Toute la première partie de ce chant, jusques et y compris la quarante-sixième mesure, est, de toute évidence, dans la douzième gamme du premier mode diatonique; mais, dans ce qui suit, le sentiment d'exaltation s'élève par degré avec les intonations, et entre dans le domaine des genres chromatique et enharmonique, pour y trouver des accents plus énergiques, plus émouvants. A mon sens, ce chant est le plus intéressant monument d'antiquité musicale qui soit parvenu jusqu'à nous (1).

Le système tonal de la musique de l'ancienne Égypte ne pouvait être retrouvé qu'à l'aide d'un instrument antique à sons fixes : la flûte incomplète du musée de Florence a fourni, par ses proportions mesurées avec exactitude, le moyen de refaire l'instrument entier tel qu'il existait il y a plus de six mille ans. Par la possession de cette

(1) Loin de partager cette opinion, Villoteau, comme on l'a vu dans la citation de son ouvrage, considère ce chant comme excessivement ennuyeux et désagréable à l'audition; mais il ne s'agit pas de son mérite au point de vue de la mélodie : ce qui est digne d'intérêt dans ce chant, ce sont les révélations qu'il nous donne et du caractère tonal de l'ancienne musique de l'Égypte, et de la forme des chants. Persuadé que l'*alléluia* était un chant moderne de la liturgie copte, Villoteau ne lui a pas accordé l'attention qu'il mérite.

voix, qui retentissait dans les temples vingt siècles avant l'arrivée d'Abraham en Égypte, la base de ce système s'est révélée : le reste n'est plus qu'une étude de conséquences logiques. On peut donc dire avec une probabilité satisfaisante, après ce qui vient d'être exposé sur ce sujet, que le principe et les formes du chant de l'ancienne Égypte sont connus.

CHAPITRE QUATRIÈME.

DU CHANT EN ÉGYPTE.

Les monuments démontrent que les anciens Égyptiens pratiquaient les deux genres de chant individuel et collectif. Les chanteurs se reconnaissent à deux signes fréquemment employés dans les peintures et dans les bas-reliefs : le premier de ces signes, comme on l'a vu précédemment, est l'usage de battre les mains l'une contre l'autre, dans un mouvement rhythmique; l'autre consiste en ce que le chanteur porte une main derrière l'oreille et l'arrondit en forme de conque, sans doute pour rendre plus sensible l'audition de l'instrument qui accompagne la voix, et guide ses intonations à l'unisson. Voici un exemple de cet expédient pris dans un tombeau à Thèbes :



Fig. 63.

Le même usage existe encore en Égypte : Villoteau le remarqua souvent pendant son long séjour au Caire et dans la Haute-Égypte.

Les monuments de l'Égypte démontrent que le chant en chœur était en usage dans les cérémonies religieuses ainsi que dans les

funérailles (voyez la figure 55, p. 198). Il en était de même dans les fêtes publiques, ainsi qu'on l'a vu à l'occasion de la fête de Bubastis dont parle Hérodote (voyez ci-dessus, chap. II, p. 195), et de la fête donnée par Ptolémée Soter à Alexandrie, vers l'année 86 avant J.-C. (même chapitre, p. 213).

Le chant en chœur des Égyptiens se faisait à l'unisson des voix semblables, et à l'octave entre les voix d'hommes et de femmes; car il n'y a jamais de notion d'harmonie simultanée des sons chez les peuples orientaux, sauf l'antiphonie naturelle des voix masculines et féminines. Dans tout l'Orient, particulièrement en Égypte, les voyageurs modernes n'ont entendu dans les églises des Coptes, des Grecs, des Abyssins ou Éthiopiens, des Arméniens, dans les synagogues, dans les chants populaires des Arabes, des Maures, des Persans et des Turcs, le moindre indice de la relation harmonique des sons. Les instruments à cordes pincées dont s'accompagnent les musiciens de profession, et les femmes dans les harems, ne sont employés que pour les ritournelles. On entend quelquefois au Caire, à Alexandrie, ainsi qu'à Bagdad et à Damas, des espèces de ménétriers qui soutiennent une note sur le *rébab*, instrument arabe, pendant qu'un poëte improvisateur dit des vers sur une sorte de chant où l'on remarque plus d'accents variés que de sons déterminés : cette sorte de *bourdon* a pour objet d'empêcher la voix de monter, comme faisait, chez les Romains, la flûte placée dans la tribune des orateurs. Cet effet, qu'on retrouve même chez quelques peuplades sauvages, n'a pas de rapport avec l'harmonie véritable.

De ce que les figures peintes et sculptées de harpistes ont les deux mains employées en jouant leur instrument, un historien de la musique a tiré la conséquence qu'ils faisaient de l'harmonie (1). On en pourrait dire autant des joueurs de cithare que nous montrent les sculptures de Ninive et de quelques joueurs de lyre qui se voient dans les peintures des vases grecs; mais, lorsqu'il s'agit de l'antiquité et de choses qui s'y rattachent, si l'évidence des faits nous manque, l'induction seule doit nous guider, et le plus sage est de juger du passé par le présent, particulièrement à l'égard de l'Orient, où la tradition est si puissante. Il est reconnu, par tous les voyageurs doués

(1) De la Fage, *Histoire générale de la musique et de la danse*, t. II, p. 103.
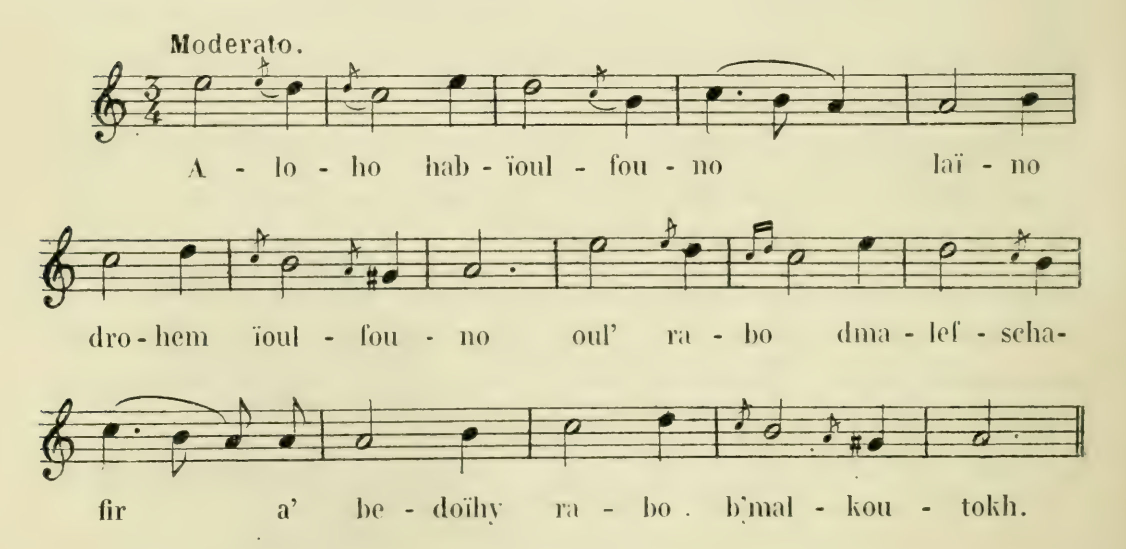
des qualités nécessaires pour l'observation, que les peuples orientaux ont conservé les penchants et les mœurs des temps antiques. Or, tous les peuples de l'Asie, les Arabes, les habitants de l'Égypte, les Berbères, les Maures et les Kabyles, ont la même antipathie instinctive pour l'harmonie des sons simultanés. Il n'y a donc pas de témérité à affirmer qu'il dut en être toujours ainsi. Les deux mains posées sur les cordes des harpes, des cithares et des lyres antiques, en pinçaient les cordes alternativement. Ce point d'histoire de la musique sera traité plus amplement dans la section de ce livre relative à l'état actuel de cet art chez les peuples orientaux.

La variété du nombre des cordes dont les harpes sont montées, dans les peintures et les bas-reliefs de l'Égypte, démontre qu'il y avait diverses espèces de chants en usage dans les temples de l'Égypte, et dans les honneurs qu'on rendait aux morts d'un rang distingué. Parmi ces tableaux, ceux qui représentent des musiciens sacerdotaux ont surtout de l'intérêt dans cette question. On ne peut admettre que la variété des formes des instruments et le nombre de cordes dont ils sont montés soit un simple effet du caprice des peintres dans un pays tel que l'Égypte où tout était réglé, et dans lequel l'innovation n'était pas permise. Or, il suffit de comparer un certain nombre de sujets recueillis en Égypte par Champollion, Rosellini et Wilkinson, pour acquérir la conviction que le mode du chant devait être différent, ainsi que son étendue, dans chacune des circonstances représentées par ces tableaux. C'est ainsi que la figure 55 nous fait voir une harpe à sept cordes accompagnant un chœur de chanteurs aveugles; que la figure 54 nous en montre une à huit cordes, dans un sacrifice; dans la figure 64 nous voyons une harpe à neuf cordes; dans le numéro 65 elle en a dix; on en voit une à quatorze cordes dans la figure 85; enfin


Fig. 64.

la belle peinture du numéro 56 présente une harpe à vingt cordes. Il est de toute évidence que des instruments si différents n'étaient pas destinés à faire entendre des chants d'un même mode et circonscrits dans les mêmes limites. Outre que ces harpes pouvaient être accordées dans des modes différents, elles indiquent une étendue plus ou moins grande du grave à l'aigu, et probablement aussi l'emploi d'intervalles de sons ou simplement diatoniques, ou chromatiques, ou même enharmoniques. Par exemple, il se démontre de soi-même que les harpes à sept, huit, neuf et dix cordes auraient été insuffisantes pour le chant de louange sur les sept voyelles, si, comme tout porte à le croire, ce chant était analogue ou identique à celui de *l'alléluia* des Coptes, où le nombre de notes employées s'élève à quinze.

Il y avait donc des chants contenus dans les limites d'un petit nombre de sons, ou simplement diatoniques, ou mêlés seulement d'un ou deux intervalles chromatiques, comme on en entend encore au Caire et dans d'autres localités de l'Orient. Un chant de la Syrie, dont on a fait aussi une chanson arabe, peut faire comprendre le caractère d'un chant de cette espèce, borné à l'étendue de la harpe à sept cordes, accordée diatoniquement. Le voici :

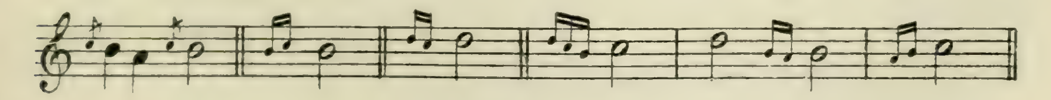


Mais s'il y avait des chants renfermés dans des limites si étroites, il y en avait aussi qui embrassaient une échelle tonale plus étendue et plus variée. Les différences étaient sans doute déterminées par les rites des divinités auxquelles les chants étaient destinés, et peut-être avaient-ils aussi leur emploi fixé en raison du caractère plus ou

moins solennel des fêtes religieuses, comme l'usage en est encore dans les églises grecque, copte, syriaque, éthiopienne et arménienne.

Dans tout l'Orient, le chant, de quelque espèce qu'il soit, religieux ou populaire, est surchargé d'ornements de tout genre, parmi lesquels on remarque des petites notes dépourvues de valeur déterminée de durée, dont l'exécution est rapide, et qu'on désigne, à raison de la manière dont elles sont combinées, par les noms d'*apogiatures*, de *groupes*, simples ou doubles, de *trilles*, de *ports de voix* ou *portamenti*. A ces ornements s'ajoutent presque toujours des chevrotements multipliés, qui paraissent être inséparables de la mauvaise qualité des voix chez les peuples orientaux. L'usage de ces ornements est si fréquent, si fastidieux, si invétéré dans ces populations, qu'il est à peu près impossible d'obtenir des chanteurs arabes ou autres asiatiques l'émission d'une simple phrase de quatre ou cinq notes, sans qu'ils y mêlent quelques-uns de ces ornements. A vrai dire, les musiciens orientaux ne comprennent pas le son simple dans la mélodie : ils ne savent ni séparer les sons dont se composent les groupes d'ornements dont ils usent avec excès, ni distinguer la note essentielle, noyée au milieu des sons parasites. Cela est si vrai qu'en remontant à plus de douze siècles, et peut-être à plusieurs milliers d'années, on trouve en Orient, comme on le verra par la suite, des systèmes de notation de la musique où les signes de sons simples et déterminés n'existent pas, comme chez les anciens Grecs et dans la musique moderne; ce sont toujours des signes de groupes de sons sans intonations déterminées, d'intervalles plus ou moins grands que doit franchir la voix, et de formes d'ornements du chant plus ou moins compliqués.

Il ne faut pas se le dissimuler, ce penchant général, universel, des ornements du chant, est originel en Orient et a dû y exister dès les temps antérieurs à l'histoire. Le chant des Égyptiens en était sans doute rempli, comme il l'était chez les autres peuples voisins de l'Égypte. On en voit des exemples dans le chant de l'*alléluia* des Coptes, bien qu'avec moins de profusion que dans les chants des Arabes. Ceux qui s'y répètent en divers endroits sont ceux-ci :

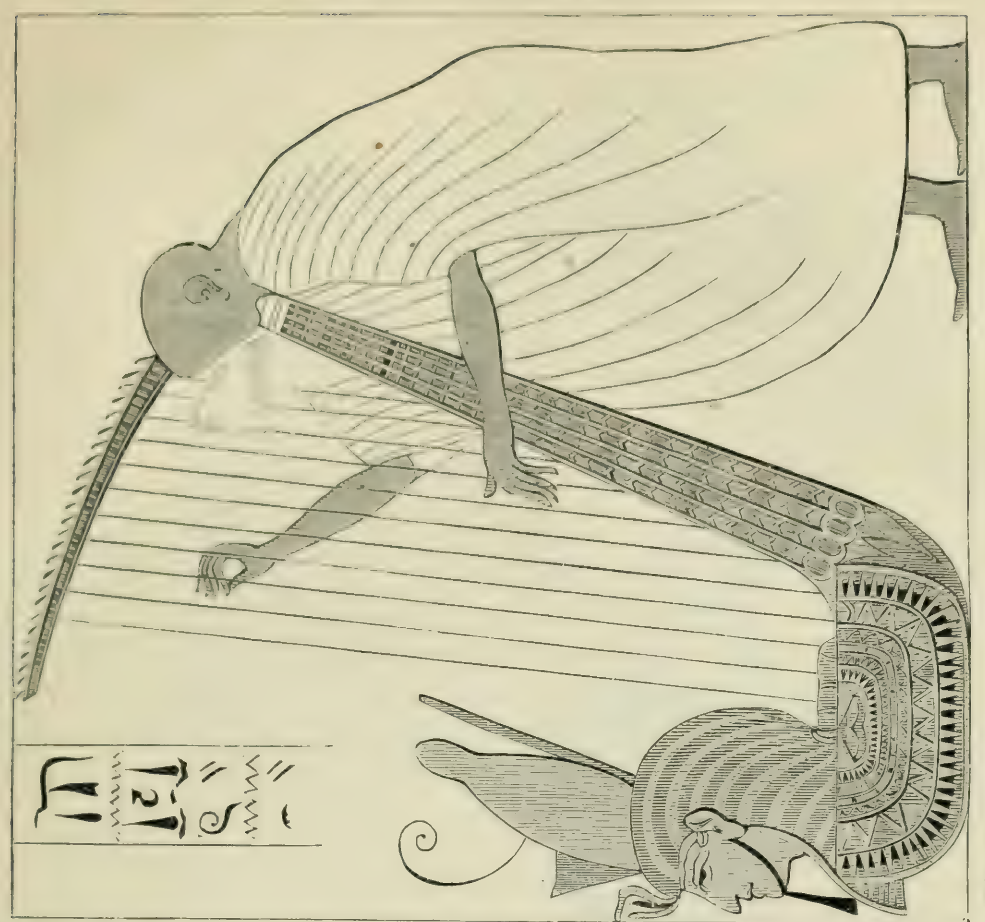


Il y a lieu de croire que les chants de funérailles et d'honneurs rendus aux morts ne s'exécutaient pas en chœur, et qu'un seul chanteur faisait entendre les complaintes, accompagné par un seul instrument ou par plusieurs. Les deux musiciens sacerdotaux qui jouent les belles harpes, dans les peintures du tombeau de Rhamsès IV, à Biban et Moluk (voyez fig. 65), chantent évidemment en pinçant les cordes de leurs instruments. Parmi les tombeaux de Thèbes (Kourna) (1), on voit un tableau représentant six femmes dont la première chante; celle qui la suit porte une petite harpe à trois cordes sur l'épaule; la troisième joue de la flûte double; la quatrième tient une guitare à deux cordes; la cinquième pince une cithare à dix cordes, et la dernière joue de la harpe à douze cordes (voyez fig. 66, p. 256). C'est donc un concert dans lequel une voix seule est accompagnée par cinq instruments d'espèces différentes.

Ce tableau exige une explication concernant la harpe à trois cordes portée par la seconde femme. Cet instrument, de même que la lyre à quatre cordes des Grecs, ne saurait être considéré comme étant propre à l'exécution d'une musique quelconque, chez des peuples parvenus à une civilisation avancée; car trois cordes ne peuvent faire entendre que trois sons, lorsque l'instrument n'est pas pourvu d'un manche, pour en varier les intonations. L'instrument égyptien dont il s'agit est quelquefois monté de quatre cordes. Dans un cas comme dans l'autre, il paraît hors de doute qu'il était simplement destiné à indiquer au chanteur certaines intonations qui pouvaient offrir des difficultés de justesse. Ce qui porte à croire que telle était la destination de ce tricorde, c'est la place occupée dans le tableau par la femme qui le porte, immédiatement près de la cantatrice. Il est facile de comprendre que c'est de cette manière seulement que pouvait intervenir dans le concert ce même tricorde, avec d'autres instruments montés de dix et de douze cordes.

---

(1) Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. II, pl. 175. — Rosellini, *Monumenti dell' Egitto*, pl. XCVII (Mon. civ.).



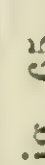
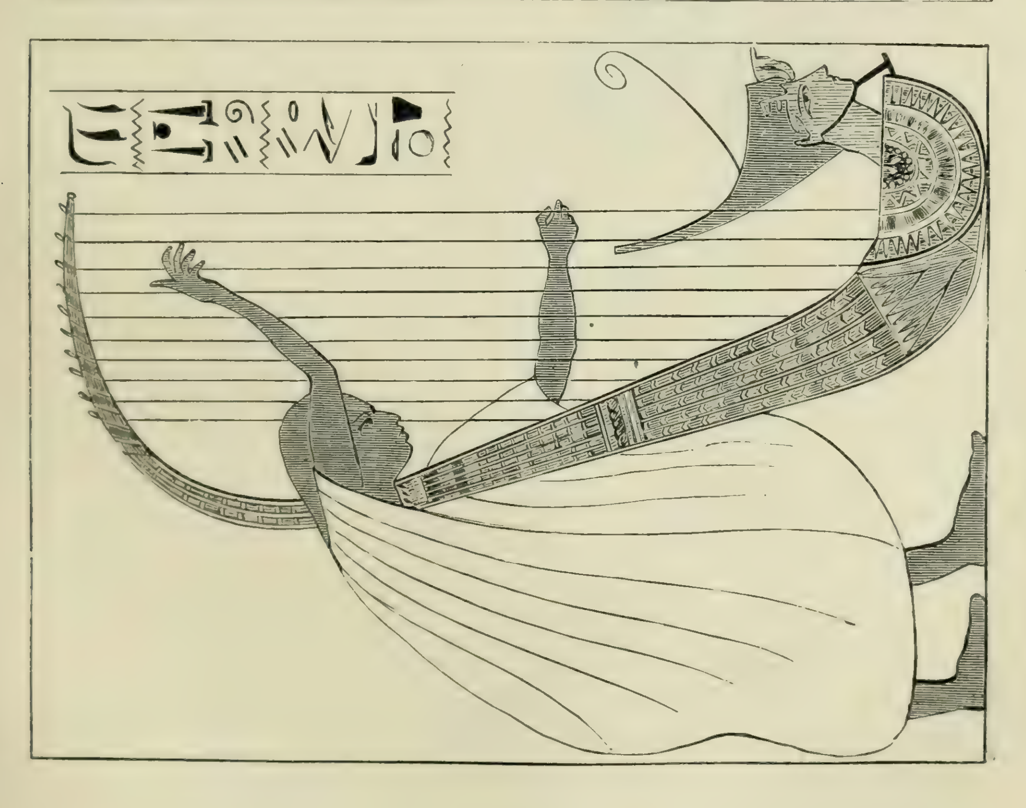


Fig. 65.



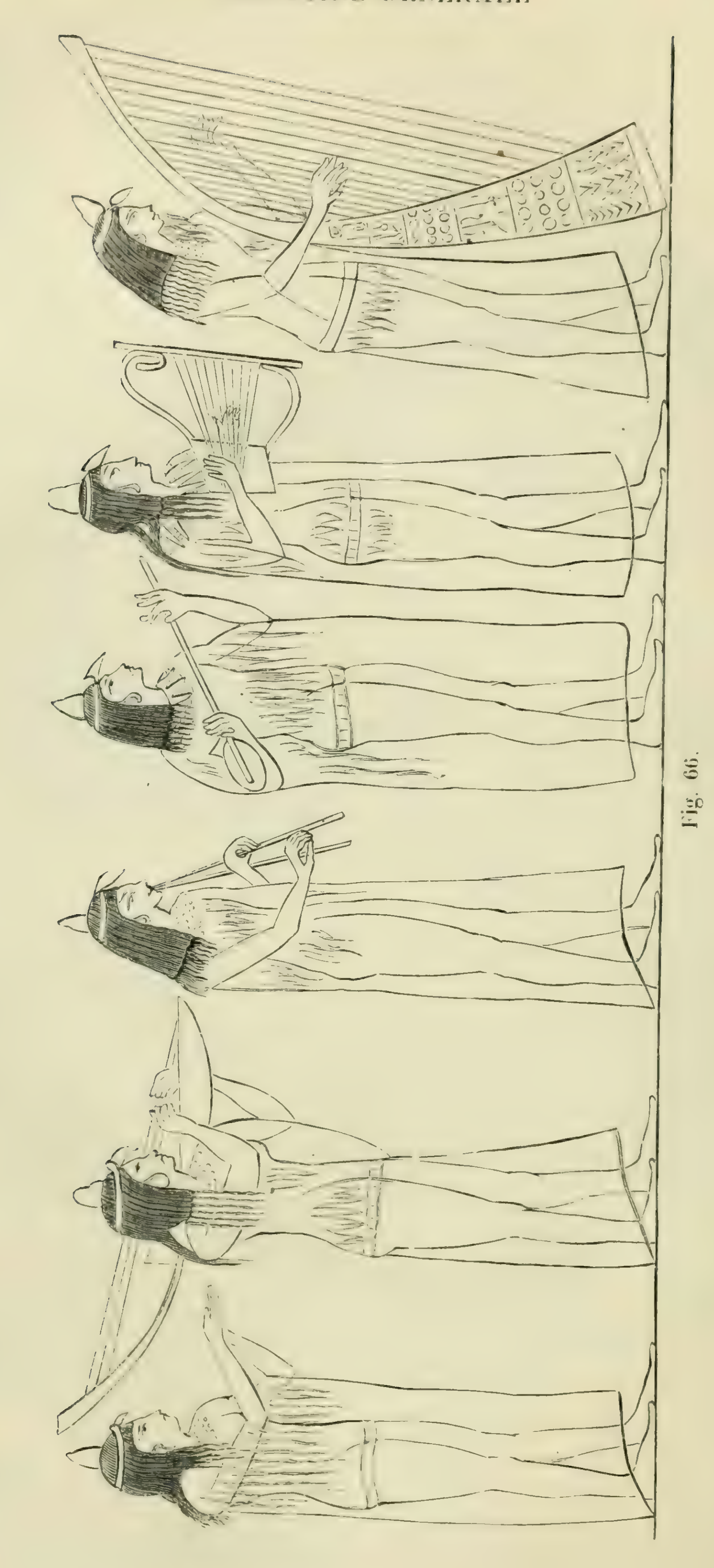


Fig. 66.

CHAPITRE CINQUIÈME.

DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE CHEZ LES ÉGYPTIENS.

§ I.

Instruments à cordes.

La harpe est l'instrument dont l'usage se montre le plus fréquent sur les monuments de l'Égypte. Son origine remonte à la plus haute antiquité, car le joueur de harpe à sept cordes qui accompagne un chœur de chanteurs et de cantatrices, dont on voit le dessin, fig. 55, se trouve à Djizeh, dans le tombeau d'Ismaï, qui appartient à l'époque du dernier roi de la quinzième dynastie, environ 2,365 ans avant J.-C. (1).

On a même découvert des joueurs de harpe dans les sculptures d'un tombeau voisin de la grande pyramide, dont l'âge paraît se rapprocher de celui de ce gigantesque monument, et dont l'antiquité remonterait conséquemment à plus de quatre mille ans avant l'ère chrétienne. La construction de ces instruments est plus primitive que celle qui appartient à des temps postérieurs. Ainsi qu'on le voit dans la figure 59, elle consiste simplement en une pièce de bois courbe, creusée dans toute sa longueur, entièrement évidée à la partie supérieure, pour rendre facile l'attache des cordes aux chevilles, et tenant, par son extrémité inférieure, à une caisse sonore de petite dimension. Dans l'état actuel de ces sculptures, le nombre de cordes des harpes ne peut être déterminé d'une manière absolue; mais il paraît être de sept (2). Rosellini considère cette forme de l'instrument comme la plus antique offerte par les monuments de l'Égypte (3).

(1) J.-B.-C. Lesueur, *Chronologie des rois d'Égypte;* Canon, p. 323.

(2) Rosellini, ouvrage cité, pl. XCV. — Sir Gardner Wilkinson, *The manners and customs of the ancient Egyptians,* vol. II, chap. VI, p. 238.

(3) Ouvrage cité, t. III, p. 13, note 2.

Le nom égyptien de la harpe, plus ou moins altéré, avait été donné d'abord par Porphyre, dans sa lettre à *Ambon* (1), et par un chrétien d'Égypte, nommé *Josep* ou *Joseph* (2). Ce nom, régulièrement écrit, est *te bouni*. Suivant Jablonski (3), il ne doit former que le seul mot *tebouni;* cependant les inscriptions en hiéroglyphes phonétiques où se trouve ce nom, dans les tombeaux, ont le ᴛᴏᴛ, représenté par la main tournée à gauche, séparé de ʙɪɪ (*bouni*), et forme *te bouni* (la harpe). Suivant le même savant, *tebouni* avait la même signification que κιθάρα en grec, et désignait un instrument trigone, peu différent de la lyre et de la cithare; il se jouait avec un *plectrum*, et était de la même espèce que celui qui est connu aujourd'hui sous le nom de *harpe*. Il y a beaucoup d'inexactitudes et d'erreurs dans ces paroles : d'abord les harpes égyptiennes représentées par les monuments sont curvilignes et non triangulaires. Deux exceptions seulement se sont rencontrées à cette règle générale, la première dans la harpe moyenne du musée égyptien de Paris, dont on voit ici la figure :

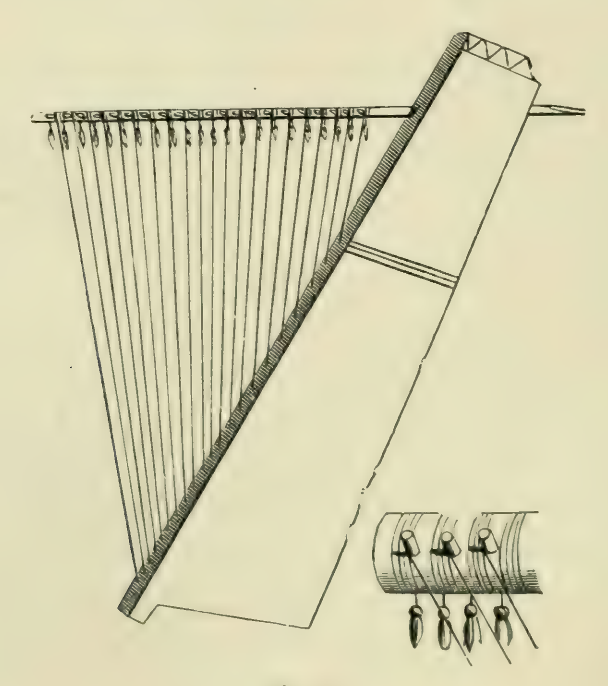


Fig. 67.

(1) Cf. les notes de Thomas Gale sur le traité *De mysteriis*, de Jamblique, p. 315.

(2) *In Hypomnestico, seu libello sac o memoriali*, lib. V, c. 144, *apud Fabricii Codex pseudopigraphus Veteris Testamenti*, t. II, fol. 330.

(3) *Opuscula*, t. I; *Voces ægyptiacæ apud scriptores veteres; voce* TEBOYNI, p. 344.

l'autre, trouvée à Thèbes en 1823, par M. Madox, voyageur anglais, et qui est représenté ici :

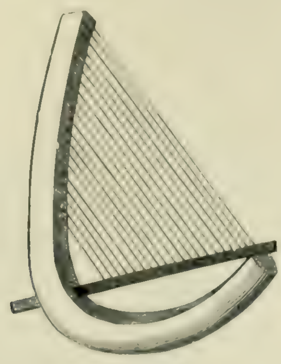


Fig. 68.

Dans ces deux harpes, la tringle où s'attachent les cordes est fixée à angle aigu à travers le corps de l'instrument. La première est montée de vingt-deux cordes; l'autre n'en a que vingt. Rien de semblable à ces formes n'apparaît dans les monuments, et il y a quelque apparence qu'ils ne sont pas d'origine égyptienne, car il n'existe pas, dans les peintures ni dans les sculptures de l'Égypte, une seule figure de harpe, quelle qu'en soit la dimension, dont les cordes ne soient attachées et tendues par des chevilles, tandis qu'elles sont fixées par des attaches tournantes sur le cylindre dans la harpe du Musée de Paris, ainsi qu'on le voit aux lyres et cithares grecques et asiatiques, et comme cela se remarque encore aujourd'hui aux lyres rustiques des Berbères. Quant à l'instrument trouvé à Thèbes en 1823, on n'aperçoit aucune trace d'attache des cordes ni de chevilles pour les accorder; il est donc impossible de l'assimiler à aucun genre connu d'appareil sonore. Quoi qu'il en soit de ces deux exceptions, les monuments suffisent pour démontrer que le nom de *te bouni* n'a été donné en Égypte qu'aux harpes qui y sont représentées, c'est-à-dire aux harpes curvilignes. En second lieu, la lyre et la cithare n'ont jamais eu d'analogie avec le *trigone*, qui est une harpe d'espèce particulière, comme on le verra plus loin. De plus, la harpe n'était pas pincée avec le plectre, mais avec les doigts de deux mains (1). Enfin *te bouni* est le nom propre de la harpe et ne répond pas à la

(1) Cette remarque a été déjà faite par Villoteau, dans sa *Dissertation sur les diverses espèces d'instruments de musique que l'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monuments de l'Égypte*, t. VI, p. 419, de l'édition in-8°.

cithare : plusieurs monuments de l'Égypte en fournissent la preuve. L'inscription placée au-dessus du harpiste, dans cette figure rapportée par Rosellini (1), fournit à ce sujet un renseignement positif; la voici :

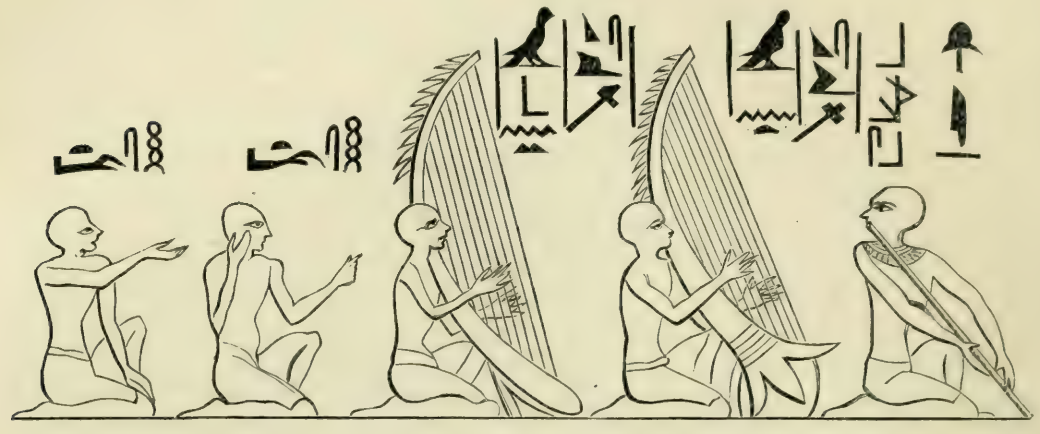


Fig. 69.

Les caractères qui la composent sont au nombre de sept, et sont disposés en deux petites lignes horizontales allant de gauche à droite. Les quatre premiers, qui sont tournés dans un sens opposé, appartiennent à la seconde figure, sur la tête de laquelle ils tombent. Les premiers de ces caractères représentent les lettres : CK, lesquelles sont accompagnées d'un signe déterminatif; puis viennent les signes des caractères **ɯʙɪɪт**. L'ensemble de l'inscription est donc **CK ɯʙɪɪ т**, ce qui signifie *joueur de te bouni*, ou *joueur de harpe* (2).

D'autres figures, qui représentent le même sujet (3), ont la même inscription sans le т, ce qui prouve que ce signe n'est que l'article, et que *bouni* est le nom de l'instrument.

On a fait la remarque que rien, dans les harpes égyptiennes, n'indique qu'elles offrissent le moyen de modifier la tension des cordes et d'en varier les intonations et l'accord, soit par des crochets, comme aux harpes européennes du dix-septième siècle, soit par des pédales, comme aux harpes modernes, et qu'elles n'avaient pas, pour la production des demi-tons, un double rang de cordes, comme les harpes galloises; d'où l'on a conclu que les harpes de l'Égypte ne

(1) Ouvrage cité; *Monum. civ.*, pl. XCIV, fig. 2.
(2) Rosellini, ouvrage cité, t. III, p. 23 du texte.
(3) *Idem*, pl. XCV, fig. 2 et 5.

pouvaient jouer que dans un seul ton (1). Une pareille conséquence, dans l'ignorance où était l'écrivain du système tonal des Égyptiens, est non-seulement hasardée, mais encore sans valeur aucune.

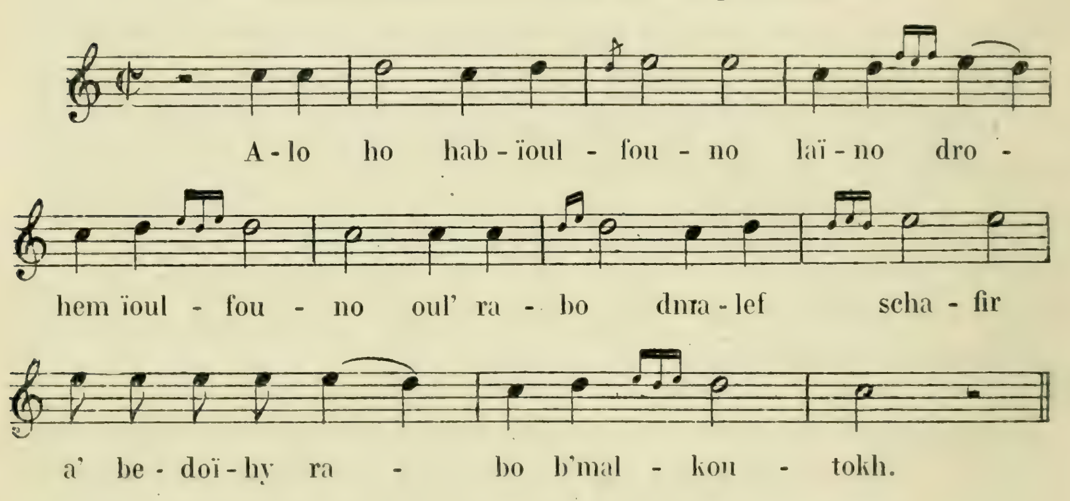
Sur le même fait, un autre auteur, dont l'idée fixe est qu'il n'y a eu chez tous les peuples, et dans tous les temps, que la même gamme diatonique, ne manque pas de saisir cette occasion pour écrire les lignes suivantes : « Tout porte à croire enfin que les anciens Égyptiens « n'ont jamais connu dans leur musique que le genre diatonique pur, « et qu'ils n'avaient par conséquent besoin d'aucun moyen pour ob- « tenir des intervalles dont ils ne faisaient pas usage (2). » Celui qui décide si résolûment que la musique égyptienne était du genre diatonique, n'avait pas pris la peine de chercher le seul moyen qui pût lui fournir une base certaine pour la connaissance du système de tonalité de cette musique : ainsi qu'on l'a vu, cette base ne pouvait être trouvée qu'à l'aide de la flûte traversière de l'Égypte. Or l'écrivain dont on vient de lire les paroles connaissait l'existence de la flûte du musée de Florence, qui lui aurait révélé la nature chromatique de son échelle, s'il eût eu les mêmes soins et s'il eût employé les procédés qui ont été mis en usage pour notre histoire. J'ai déjà dit que, par les peintures et les sculptures des monuments de l'Égypte, on voit que la harpe concertait avec la flûte, ce qui aurait été impossible si elle eût été accordée diatoniquement. Si le système tonal de la musique égyptienne avait été purement diatonique, la disposition des trous de la flûte aurait été très-différente ; leurs distances auraient été plus grandes, et leur nombre porté à sept, pour compléter l'octave ; car cinq trous, disposés diatoniquement sur un tube, ne peuvent produire que les sons d'une sixte.

Prenant donc pour base la flûte égyptienne, telle que nous la connaissons, nous sommes fondé à affirmer que la harpe ne pouvait concerter avec elle que par le même système, c'est-à-dire en s'accordant par demi-tons chromatiques. Il est à peu près hors de doute que l'opinion favorable à l'existence du seul genre diatonique dans la musique des Égyptiens s'est formée de ce que, dans les monuments les plus anciens, les harpes n'ont que sept ou huit cordes, lesquelles sont né-

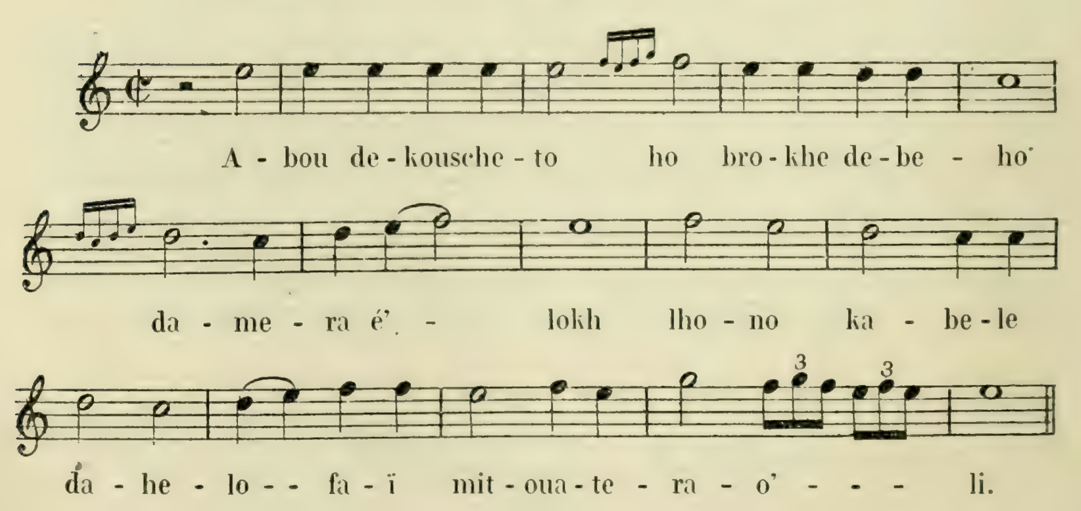
(1) G. Wilkinson, ouvrage cité, t. II, p. 277.
(2) De la Fage, *Histoire de la Musique*, t. II, p. 95.

cessaires pour former la gamme diatonique d'une septième ou d'une octave; car tous les historiens de la musique ont transporté dans l'antiquité, ainsi que chez les peuples orientaux, les préoccupations de l'art européen moderne dont ils avaient contracté l'habitude, et qu'ils considéraient comme dérivant d'une loi naturelle et fondamentale. Cependant, pour peu qu'on soit initié à la musique des races asiatiques, on sait que leurs mélodies sont, en général, circonscrites dans un petit nombre de sons, et qu'elles affectionnent les petits intervalles entre ces sons. Qu'on examine tous les chants religieux des églises de la Syrie et de l'Arménie, on verra qu'ils sont tous renfermés dans l'espace d'une quarte, ou d'une quinte au plus. Quelques exemples sont ici nécessaires pour établir cette vérité dans l'esprit des lecteurs.

Chant du sixième ton de la secte Ephremoïte.



Chant du troisième ton de la secte Jacobite.



Le premier de ces chants est contenu dans l'espace d'une quarte; le second est renfermé dans une quinte. On pourrait citer une multitude de chants qui n'ont pas plus d'étendue, non-seulement dans les rites des nombreuses sectes religieuses de l'Orient, mais aussi parmi les mélodies populaires des nations asiatiques.

Il ne faut pas oublier que la flûte seule s'unissait souvent aux voix dans le chant : les monuments en offrent des exemples tels que celui-ci :

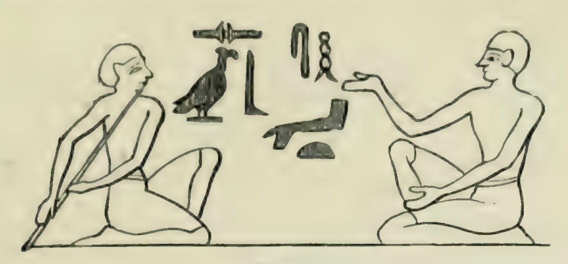
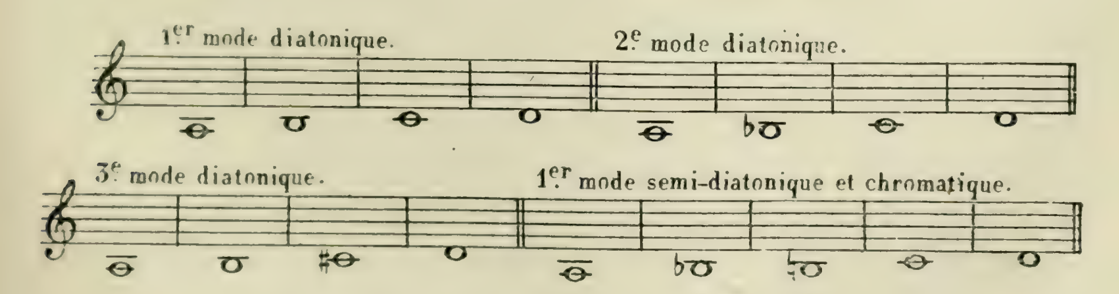
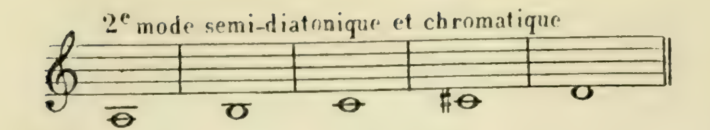


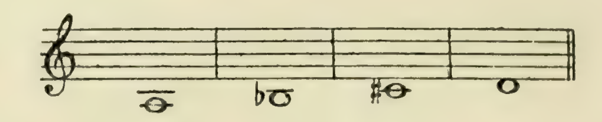
Fig. 70.

Il est évident, par cette circonstance, que le chant ne pouvait embrasser une étendue de sons plus grande que la flûte : or cette étendue étant bornée à une quarte, le chant ne pouvait dépasser cet intervalle : mais, de même que l'Inde, la Perse, l'Arabie ont eu et ont encore une grande variété de modes, les Égyptiens, ayant donné à leur flûte tous les degrés chromatiques dans l'espace de cette quarte, n'ont pu avoir d'autre dessein que de trouver des variétés de modes, pour éviter la monotonie qui serait résultée du retour incessant d'un si petit nombre de sons, et conséquemment des mêmes formes. Il suit de là que les mélodies, bornées par nécessité aux ressources d'une échelle chromatique renfermée dans une quarte, ont dû être formulées dans les divers modes d'arrangement des sons dont la flûte leur offrait la ressource. Ces modes sont au nombre de six dans la quarte chromatique, à savoir, trois diatoniques, deux mêlés de diatonique et de chromatique, et un enharmonique : ils sont analogues à quelques-uns des modes persans et arabes, et formulés comme on le voit ici :





Mode enharmonique.

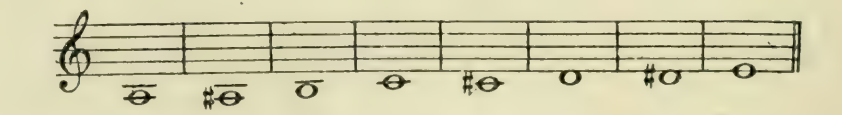


Les mélodies formées dans chacun de ces modes étaient chantées une octave plus haut par les voix de femmes.

Ainsi qu'on le voit, ces modes ne pouvaient résulter que de l'existence de tous les demi-tons chromatiques produits par la flûte traversière des Égyptiens; mais nous sommes autorisé à en tirer la conclusion réciproque, que si les modes n'avaient pas été conçus tels qu'on les voit ici, la flûte n'aurait pas été construite sur une échelle chromatique.

Poursuivons maintenant nos investigations en ce qui concerne l'accord des harpes égyptiennes, et complétons la réfutation du système par lequel on prétend réduire la musique antique de l'Égypte à l'usage d'un *genre diatonique pur*, qu'on ne définit pas.

Ainsi qu'il a été dit précédemment, pour les chants qui dépassaient l'étendue de la quarte, la harpe était nécessaire. Si la mélodie restait dans les limites d'une quinte, et si les divers chants compris dans cet intervalle étaient formulés, suivant les circonstances, dans les modes qu'on vient de voir, la harpe à huit cordes aurait été suffisante, parce que son accord pouvait être celui-ci :
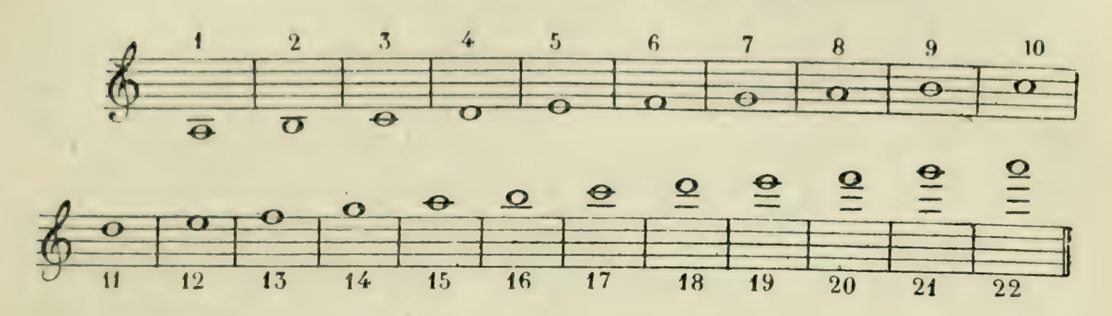


Pour les chants dont les intonations auraient embrassé l'étendue d'une sixte ou d'une septième, l'échelle chromatique des harpes à dix cordes aurait fourni tous les degrés nécessaires. Enfin, la harpe à treize cordes aurait été suffisante pour les mélodies dont l'étendue était renfermée dans l'octave, parce qu'elle fournit les intonations des douze demi-tons qui complètent cet intervalle.

Ajoutons une dernière considération qui démontre la nécessité

absolue, dans la musique égyptienne, de harpes accordées d'une autre manière que par le genre diatonique : en effet, si les harpes montées de vingt, vingt et une et vingt-deux cordes avaient été accordées diatoniquement, elles auraient embrassé une étendue de près de trois octaves, ou même de trois octaves complètes, comme on le voit ici :

Étendue d'une harpe diatonique de 22 cordes.



Or tous les chants populaires de l'Orient, soit de l'Inde, de la Perse, de l'Arabie, de l'Asie centrale ou de l'Égypte, sont renfermés dans l'espace d'une octave, ou d'une dixième au plus, ainsi qu'on le verra par la suite de cette histoire. La harpe chromatique à treize cordes était donc suffisante pour les chants de ce genre, et celles qui en avaient vingt ou vingt-deux n'avaient pas à s'élever au-dessus d'une dixième ou d'une onzième ; d'où il suit invinciblement qu'elles étaient accordées en échelle chromatique. Les sons suraigus qu'on voit représentés dans l'exemple noté ci-dessus n'ont jamais été employés dans l'antiquité égyptienne; s'il en était autrement, la flûte traversière n'aurait pas été faite dans un diapason si grave.

Le lecteur peut comprendre, par cette analyse de faits patents, quelle confiance méritent les assertions de certains historiens de l'art, qui, sans avoir la moindre indication positive, décident, avec une incroyable légèreté, que la musique des anciens Égyptiens était du genre diatonique pur. Que, nonobstant les éléments chromatiques des instruments de l'Égypte, ils aient pu jouer des chants diatoniques, cela est hors de doute et je l'ai démontré, tant par l'analyse de ce qui est contenu dans l'échelle chromatique que par des exemples, et même par toute la première partie de l'*alleluia* des Coptes ; mais que le genre diatonique n'ait eu qu'un seul mode et que les éléments chromatiques de la flûte égyptienne n'aient pas eu d'emploi, c'est ce qui est inadmissible.

Les plus beaux modèles de harpes se montrent dans les peintures d'une petite chambre de la partie inférieure du tombeau de

Rhamsès IV, à *Riban-el-Moluk*, et dont les figures, d'après Rosellini (1), se trouvent pl. II. Un de ces instruments a onze cordes; l'autre en a treize. Dans la partie inférieure de chacune de ces harpes, on voit une tête barbue avec l'*ureo*, et avec les deux mitres royales (*pschent*) supérieure et inférieure, qui sont les symboles de la haute et de la basse Égypte. Peut-être la différence du nombre de cordes entre les deux instruments est-elle allégorique; car la harpe qui porte le symbole de la haute Égypte a treize cordes, tandis que l'autre n'en a que onze. Tous deux sont peints avec goût des couleurs les plus belles, qui n'ont rien perdu de leur éclat (2). Chacun des deux harpistes est placé en face d'une divinité funèbre assise. Leurs vêtements, ainsi que leur tête rasée, démontrent qu'ils sont de la caste sacerdotale la plus élevée.

Les harpes du tombeau de Rhamsès IV diffèrent essentiellement, pour la forme, des autres instruments de même espèce représentés sur les monuments de l'Égypte. Le corps, assez semblable à celui des harpes modernes, a, comme celles-ci, une inclinaison en ligne droite, et ne s'arrondit qu'à l'extrémité supérieure, pour former la *console*, à laquelle sont attachées les cordes.

Une figure tirée d'un tombeau de Thèbes, et qu'on voit ici, offre la représentation d'une petite harpe à quatre cordes; elle concerte avec une autre petite harpe à sept cordes, à laquelle est attaché un pied oblique (fig. 71).



Fig. 71.

Cette harpe à quatre cordes a la forme et la dimension des harpes portatives de nos musiciens ambulants.

Il y eut aussi en Égypte de très-petites harpes portatives qui étaient jouées par des femmes et dont on po-

(1) Ouvrage cité : *Mon. civ.*, pl. XCVII.

(2) Ces figures ont été publiées dans la *Description de l'Égypte; Antiquité*, t. II, pl. 91, mais inexactement pour les détails et pour les couleurs, ainsi que pour le nombre des cordes, porté à vingt et une dans une des harpes, quoiqu'il ne soit en réalité que de treize.

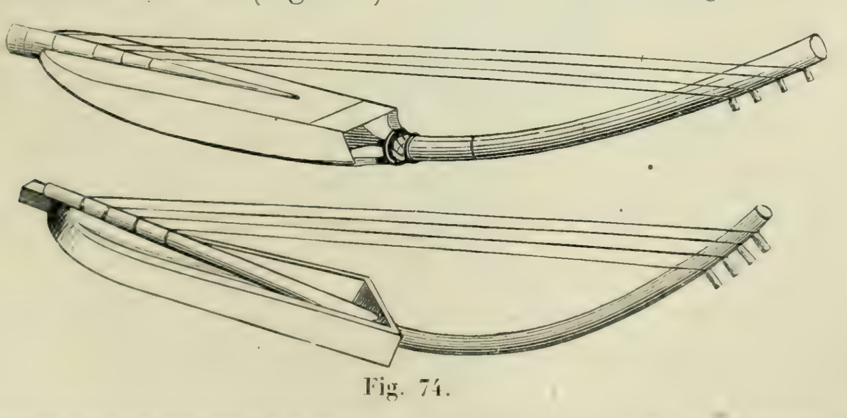
sait la base sur un meuble. On voit dans les ruines du grand temple de Denderah (basse Égypte) (1), une harpe à neuf cordes posée sur une sorte d'escabeau, et jouée par une femme, personnage mythologique. Une autre divinité accompagne les sons de cet instrument avec le tambour de basque circulaire, comme on le voit ici (fig. 72).


Fig. 72.

On voit dans quelques sculptures et peintures antiques un instrument monté de trois ou de quatre cordes, lequel est porté sur l'épaule des femmes, qui la jouent des deux mains, comme dans cette figure (fig. 73) :


Fig. 73.

Un de ces instruments, trouvé dans un tombeau, est au musée de Florence. Ce n'est pas une harpe proprement dite, car il est composé d'une tige arquée, qui traverse une boîte sonore attachée à sa partie inférieure et couverte d'une table d'harmonie. Les cordes sont attachées aux deux extrémités de la tige arquée, et se tendent par des chevilles. On en voit ici la construction (fig. 74).


Fig. 74.

(1) Wilkinson, ouvrage cité, t. II, p. 275, n° 208.

Un autre instrument à cordes pincées et sans manche se voit aussi sur les monuments de la haute Égypte : il est aussi distinct des harpes que le précédent, étant formé d'une sorte de grande cuiller de bois courbe, sur laquelle est appliquée une table d'harmonie traversée dans sa longueur par un sillet auquel s'attachent les cordes à leur extrémité inférieure, au nombre de trois, quatre ou cinq : elles sont tendues par des chevilles. Voici la figure de cet instrument (fig. 75) :

Fig. 75.

Cet instrument paraît être originaire de l'Éthiopie, ainsi que le fait voir la figure d'un musicien entendu par le capitaine Speke, dans le *Karagoué*, en 1861, pendant son voyage aux sources du Nil (1).

On trouve au Muséum britannique de Londres trois corps de ce genre d'instruments, plus ou moins détériorés, lesquels ont été trouvés dans des tombeaux de la haute Égypte par M. Salt, voyageur anglais. Ces débris, dont on voit les figures ci-après, font bien comprendre le système de construction de cet appareil sonore (fig. 76).

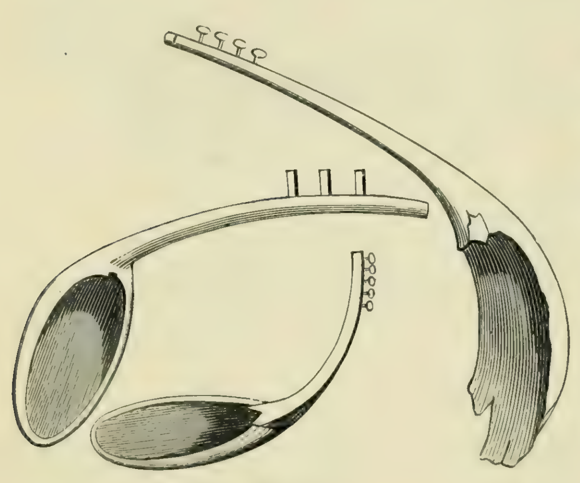


Fig. 76.

D'après les harpes antiques qui existent dans les musées de Paris et de Florence, le bois qui servait à la construction de ce genre d'instrument était l'acajou (*mahoni* ou *mahogano*) du Sénégal, introduit en Égypte par le commerce ou par la conquête. L'usage général paraît avoir été de couvrir la partie extérieure avec une peau de bœuf ou de chèvre. On aperçoit encore sur la harpe du musée du Louvre des vestiges du maroquin rouge qui la recouvrit autrefois, et les instruments de la collection Salt, maintenant au Muséum britannique, sont encore recouverts en partie par du maroquin vert.

La matière des cordes était le boyau de chat. Le respect des Égyptiens pour cet animal pourrait faire naître des doutes sur ce fait, s'il

---

(1) *Les sources du Nil : journal de voyage du capitaine J. H. Speke, etc.* Traduit de l'anglais par M. E. D. Forgues. Paris, Hachette, 1864, in-8°, p. 189.

n'avait été démontré par la découverte faite en 1823, dans une tombe des environs de Thèbes, creusée dans un rocher, à vingt-trois mètres de profondeur, d'un instrument encore pourvu de ses cordes tendues, lesquelles résonnèrent sous les doigts d'un voyageur archéologue, après un silence de plusieurs milliers d'années. La sécheresse du sol, la nature de la roche, et surtout la privation absolue d'air, avaient conservé ces cordes intactes (1).

Les chevilles, qui tendaient les cordes et leur donnaient l'intonation nécessaire, étaient faites généralement en bois de sycomore, et ornées, pour la plupart, d'une fleur de lotos à leur extrémité extérieure. La tête des harpes était creusée, pour rendre facile l'attache des cordes aux chevilles, comme on le voit ici :

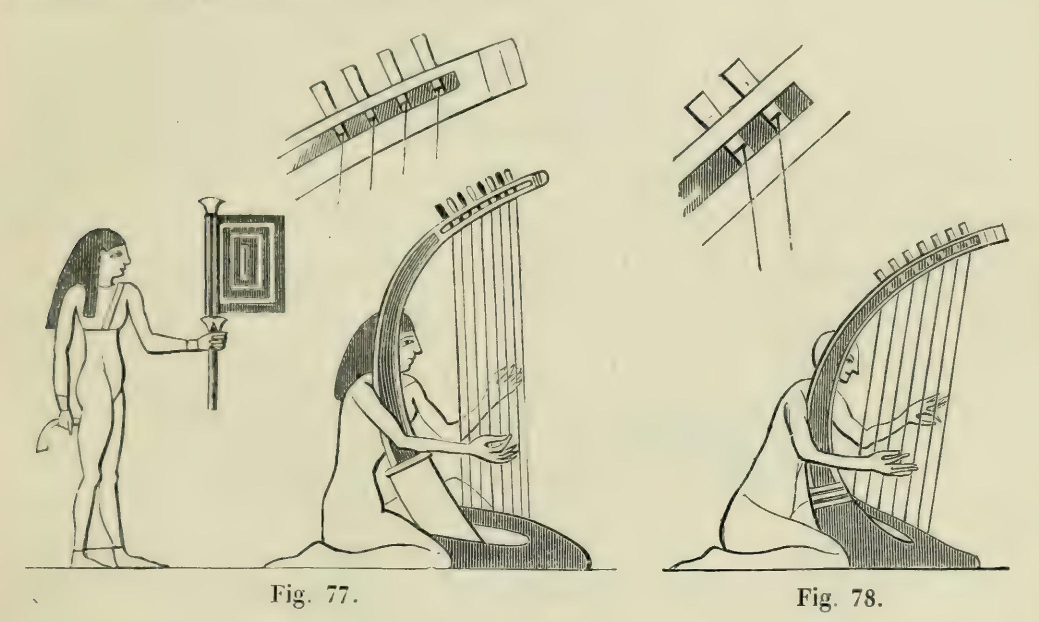


Fig. 77. Fig. 78.

J'ai parlé (2) d'une figure monstrueuse qu'on voit dans le *pronaos* du temple de Dakket, en Nubie, et qui tient une harpe trigone à vingt et une cordes : on voit aussi, sur quelques monuments de l'Égypte, un petit nombre d'autres harpes triangulaires (fig. 79 et 80) ; mais ce genre d'instrument

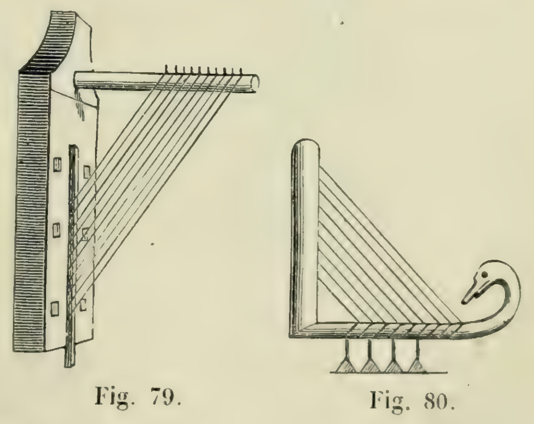


Fig. 79. Fig. 80.

(1) Wilkinson, ouvrage cité, t. II, p. 283.
(2) Chapitre II de ce livre, p. 194.

n'appartient pas à l'Égypte; il est originaire de la Syrie, ainsi que l'a très-bien démontré Spanheim (1), et ce furent les Phéniciens qui en répandirent l'usage. Je parlerai de cet instrument dans la partie de ce livre relative à la musique des peuples de l'Asie.

L'instrument à cordes et à manche, qui se voit fréquemment dans les sculptures et peintures de l'Égypte, n'est pas connu sous son nom égyptien. Suivant Villoteau, il se serait appelé du même nom que la harpe (2), ce qui ferait supposer que *te bouni* serait un nom générique désignant les divers instruments à cordes en usage chez les Égyptiens; mais les inscriptions hiéroglyphiques qui ont été citées précédemment repoussent une pareille interprétation. Les voyageurs et les archéologues ont donné au même instrument les noms modernes de *luth, théorbe,* et *guitare* : à défaut du nom antique et jusqu'à ce qu'un hasard heureux le fasse découvrir, on peut lui donner le nom de *guitare*, bien que, par le petit volume du corps de l'instrument, la longueur et le peu de largeur du manche, il ait des rapports plus marqués avec les instruments à cordes pincées des Arabes, appelés *tanbourah,* qu'avec la guitare européenne, ainsi qu'on le voit dans ces figures :



Fig. 81. Fig. 82.

(1) Voyez son excellent commentaire sur les hymnes de Callimaque (*Callimachi hymni epigrammata et fragmenta, etc.* Ultrajecti, 1697 ; t. II, p. 474-475.

(2) Voici ce qu'il en dit : « Les Égyptiens avaient des *tebouni* de différentes espèces et de dif-« férentes formes ; ils en eurent en forme de harpe, en forme de lyre et en forme de guitare « (*Dissertation sur les instruments de musique des Égyptiens,* dans la *Description de l'Égypte ;* « *Antiquité,* t. VI, p. 423, édit. in-8°) ».

La guitare égyptienne se composait d'une caisse ovale creusée dans une pièce de bois, laquelle, ayant été amincie au degré suffisant pour la sonorité, était recouverte d'une table d'harmonie en bois mince, ou en peau d'antilope d'Éthiopie, percée d'ouïes pour l'expansion du son. Un instrument de cette espèce, dont le manche était rompu et presque entièrement détruit, a été trouvé dans un tombeau à Thèbes, par M. Madox, voyageur anglais qui en a communiqué le dessin à M. Wilkinson (1). Ce débris étant suffisamment détaillé pour faire comprendre au lecteur la construction de l'instrument, je crois devoir en reproduire ici la représentation :

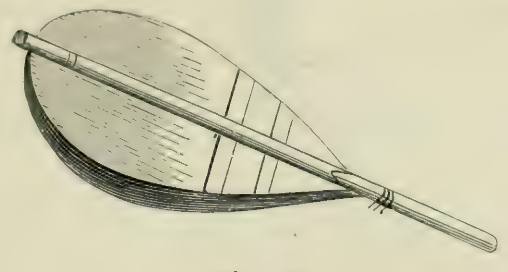


Fig. 83.

Le manche de cette guitare, dont la longueur était en rapport avec le diapason grave de la flûte traversière (2), avait peu de largeur, parce que l'instrument n'était ordinairement monté que de deux cordes; cependant on voit, dans le grand ouvrage de Champollion sur l'Égypte (3), deux figures de femme extraites de la peinture d'un tombeau, dont l'une pince une guitare à deux cordes, et l'autre une guitare à trois cordes : celle-ci a le manche plus large. A l'égard de la longueur totale de l'instrumeut, depuis l'extrémité inférieure de la table d'harmonie jusqu'à celle du manche, Wilkinson estime (4) qu'elle était en moyenne d'un mètre vingt-cinq centimètres. Il y a lieu de croire que le manche de la guitare était divisé par des cases pour y placer les doigts et varier les intonations des cordes, comme cela se voit dans tous les instruments du même genre, chez les Arabes, les Persans et les Hindous. Le musicien qui jouait de cette guitare la tenait comme se tient la guitare moderne, et en pinçait les cordes

(1) G. Wilkinson, ouvrage cité, p. 303.

(2) L'intonation d'une corde à vide est en rapport de sa longueur ; de là résulte que la note produite par une corde longue est plus grave que celle d'une corde plus courte.

(3) *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, pl. CLIX, fig. 3.

(4) Ouvrage cité, t. II, p. 300.

avec un plectre, qu'on voit attaché à l'instrument par un cordon mince représenté dans les diverses figures des monuments. L'usage du plectre pour les instruments de ce genre est général dans tout l'Orient. Chez les Arabes, il est formé d'une plume d'aigle taillée en pointe courte.

L'espèce de guitare, dont on vient de voir la description, était employée par les danseurs dans l'ancienne Égypte ; leur danse n'était pas sautante mais pantomimique, comme on le voit par ces figures :



Fig. 84.



Fig. 85.

C'est à tort qu'on a cru voir la lyre parmi les instruments des

Égyptiens (1). La tradition qui attribue à Mercure l'invention de cet instrument, à l'occasion d'une tortue qu'il trouva sous ses pas après une inondation du Nil, est purement grecque. La lyre proprement dite n'apparaît ni dans les sculptures des temples, ni dans les peintures des tombeaux de l'Égypte, à l'exception d'un instrument de cette espèce à trois cordes, qui figure dans le zodiaque du grand temple de Denderah, transporté en France en 1821 ; mais il a été démontré que ce monument de l'astronomie égyptienne ne remonte pas au-delà de l'époque des Ptolémées (2). On peut affirmer que la lyre ne fut pas connue en Égypte avant qu'Alexandre eût fait la conquête de ce pays. Cet instrument est d'origine grecque. L'erreur à ce sujet provient de ce que, depuis longtemps, on a confondu la lyre avec la cithare, qui est asiatique, ainsi que le prouvent les découvertes faites dans les ruines de Ninive. Les monuments de l'Égypte ne nous montrent que des cithares ; les trois instruments trouvés dans les tombeaux égyptiens et qui sont aujourd'hui dans les musées de Berlin, de Florence et de Leyde, ne sont pas autre chose, quoiqu'ils y figurent sous le nom de *lyres*.

Je connais les passages d'auteurs grecs qu'on pourra m'opposer, et par lesquels on essayera peut-être d'établir que la lyre et la cithare étaient la même chose : j'examinerai, dans l'histoire de la musique des Grecs, la signification réelle de ces textes, et j'expliquerai les contradictions qui s'y rencontrent ; mais je crois devoir me borner à rappeler ici que Pausanias dit, en parlant des forêts de chênes de l'Arcadie, que, de son temps (vers l'an 175 de l'ère chrétienne), elles étaient pleines de sangliers, d'ours et de tortues d'une très-grande taille, dont on pouvait faire des lyres aussi grandes que celles qui se faisaient avec les tortues des Indes (3). Or, les lyres seules étaient faites avec la carapace de la tortue : Horace nous apprend qu'on lui

(1) Villoteau, *Dissertation*, etc.; *Description de l'Égypte ; Antiquité*, t. VI, p. 423. — Wilkinson, ouvrage cité, t. II, p. 288-297. — De la Fage, ouvrage cité, t. II, p. 80-87.

(2) Biot a même fait voir qu'il n'a été exécuté que sous la domination romaine en Égypte, à l'époque du règne des Antonins (vers l'an 140 de l'ère chrétienne) : voyez son *Mémoire sur le zodiaque circulaire de Denderah*, 3e partie, dans les *Mémoires de l'Institut national de France. Académie des inscriptions et belles-lettres ;* tome XVIe, 2e partie. — Letronne, *Analyse raisonnée des représentations zodiacales de Denderah et d'Esné*, partage la même opinion, et s'exprime ainsi : *Les quatre zodiaques de Denderah et d'Esné, comme les huit autres qu'on a trouvés en Égypte existent tous, sans exception, sur des monuments sculptés ou peints au temps des empereurs ;* même volume, 2e partie, p. 115.

(3) Καὶ χελώνας μεγίστας μεγέθει· λύρας ἂν ποιήσαιο ἐξ αὐτῶν χελώνης Ἰνδικῆς λύρα παρισουμένας, VIII, 23.

donnait, à cause de cela, le nom de *testudo* (1). Sa forme était, par la même raison, arrondie à son extrémité inférieure. La cithare, au contraire, était une caisse sonore, rectiligne à la base, et beaucoup plus variée que la lyre, sous le rapport du nombre des cordes. Voici les figures de celles qui sont aux musées de Berlin et de Leyde.

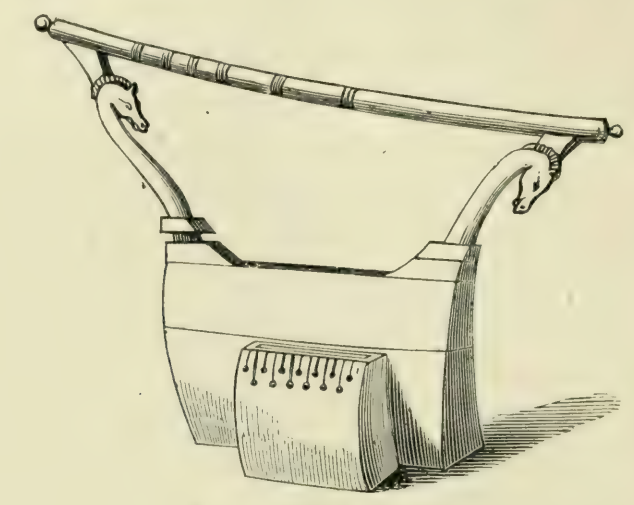


Fig. 86.

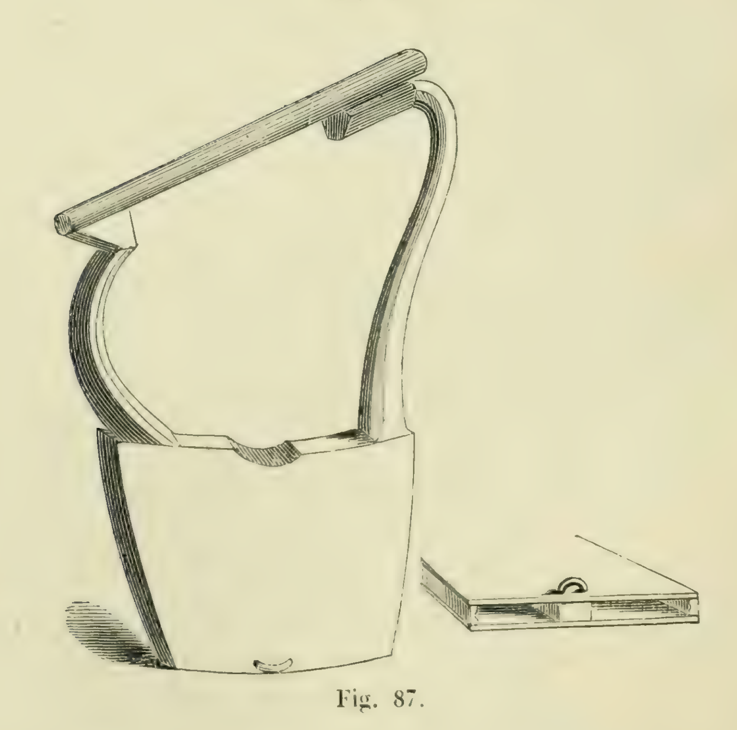


Fig. 87.

---

(1) « Tuque, testudo, resonare septem
« Callida nervis. »
Od. III, 11.

Ce sont des instruments de la même espèce que représentent tous les monuments de l'Égypte, et même, après la conquête du pays par Alexandre, on n'y aperçoit pas la moindre trace de l'instrument formé de l'écaille de la tortue (1).

L'Égypte elle-même paraît nous fournir les moyens de déterminer l'époque où la cithare asiatique y fut introduite. On trouve dans les *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, publiés par Champollion, la représentation de peintures du tombeau de Névôtph (2), à Beni-Hassan el Gadim, ancienne Heptanomide. L'auteur de ce grand ouvrage fait de ces peintures la description suivante : « Quinze prisonniers « étrangers, hommes, femmes et enfants, de race blanche, nez aqui- « lin, ayant la physionomie, le costume, la pique et la lyre des Grecs, « d'après les plus anciennes peintures de vases grecs, sont conduits « devant Névôtph, administrateur en chef des terres de l'Heptano- « mide, au nom de son fils, qui les a faits prisonniers, par un scribe « royal. Ce scribe remet en même temps une feuille de papyrus « contenant l'indication des faits, portant le nombre des prisonniers « à trente-sept, et énonçant, comme date, l'an VI du règne du roi « Osortasen (Tosortasen) de la XVI[e] dynastie, dix siècles avant la « guerre de Troie. »

Dans la description d'une autre planche (3), tirée de la même peinture, et qui appartient au même sujet, on lit : « Deux voyageurs à « pied sont précédés par un âne chargé de leur bagage. La physio- « nomie, le costume, la lyre, les armes et tous les accessoires des deux « personnages caractérisent des Grecs et en rappellent les types,

---

(1) M. Charles-Louis de Jan, savant bavarois, élève de Boeckh et de Gerhard, partage mon opinion concernant les différences qui distinguent la lyre et la cithare, ainsi que sur leurs origines. Il a traité cette question avec autant d'érudition que d'intelligence dans son écrit intitulé *De fidibus Græcorum* (p. 10-11). Voici ses paroles : « Quærentibus autem nobis, ubi lyra pri- « mum usurpata sit, verisimile est inventam illam et divulgatam esse a priscis Thracibus. Om- « nibus enim cantoribus inter illos natis lyra tribui solet Orpheo, Musæo, Thamyræ; Musæ « quoque multo sæpius cum lyris quam cum citharis sunt pictæ. Hæc etiam profecto causa est « cur in picturis Bacchicis lyram tam sæpe offendamus; nam cum ceteris diis multo gratior « fuisse videatur cithara, Thracio illi deo conjuncta erat lyra. Cithara autem non a Græcis « ipsis, sed a gentibus Asiaticis — fortasse Lydis — inventa est, a quibus eam Iones accepisse « existimo. » M. De Jan ajoute en note : « Ab Asianis Græcos recepisse citharam admodum « verisimile est etiam ideo, quod extat in sacris libris nostris (Daniel. 3, 5) vox Chaldaica « *Kitharos* (קִתָרֹס) quam Græci una cum illa re recepisse videantur. »

(2) T. IV, pl. 361 et 362.

(3) Idem, pl. 393 (*bis*).

« d'après les plus anciens vases peints, produits de l'art grec. Mais « ces peintures égyptiennes sont de beaucoup antérieures aux plus « anciens monuments connus de la peinture grecque. »

Les inscriptions hiéroglyphiques qui accompagnent ces tableaux ont fourni à Champollion les éléments de ses explications, contre lesquelles toutefois s'élèvent de graves objections. Remarquons d'abord que les personnages et l'âne de la planche 393 (bis) de son ouvrage sont les premières figures du tableau, dont les planches 361-362 ne sont que la suite, et qu'elles n'auraient pas dû en être séparées, car c'est le second de ces personnages qui joue de la cithare, et non de la lyre, dont il est parlé dans la description des planches 361 et 362. En second lieu, il y a certainement une erreur dans l'une ou l'autre de ces descriptions, puisque Champollion fait des voyageurs des premiers personnages, et des prisonniers des autres. Wilkinson a donné le tableau entier, tel qu'il est dans le tombeau. Champollion énumère tous les motifs qui le portent à voir des Grecs dans les personnages représentés. Le principal de ces motifs est l'analogie qu'ils offrent avec les plus anciennes peintures des vases grecs; cependant il reconnaît que le tableau du tombeau égyptien est de beaucoup antérieur aux plus anciens monuments de la peinture grecque, car il s'agit d'une époque qui précède de dix siècles la guerre de Troie. J'avoue ne rien comprendre à cela. Soit que, suivant la chronique de Paros, on place la prise de Troie dans l'année 1209 avant l'ère chrétienne, soit que, d'après Ératosthène, on en fixe la date à l'an 1183, en y ajoutant dix siècles, on arrive au nombre d'environ 2200 ans avant J.-C.; or, à cette époque, les Pélasges, premiers habitants connus de la Grèce, n'y étaient pas encore entrés. Ce n'est qu'environ deux cents ans plus tard qu'on les trouve dans la Thrace; et lorsque le Phénicien Inachus aborda dans l'Argolide, vers l'an 698 avant la guerre de Troie, il en trouva les habitants si peu avancés dans la civilisation, qu'il dut leur enseigner à cultiver la terre. Ce n'est pas dans une semblable situation qu'un peuple pratique les arts, qu'il voyage au loin, si ce n'est dans de grands mouvements de translation et en masse, ni enfin qu'il montre dans ses vêtements et dans les accessoires du nécessaire un certain degré de perfectionnement. Un instrument de musique aussi bien fait que la cithare de la peinture du tombeau égyptien n'appartient pas aux temps primitifs d'une nation. Voici le groupe de ce tableau où se trouve la cithare.



Fig. 88.

Les plus anciens poëtes musiciens mentionnés dans la mythologie grecque, Olen, Linus, Philammon, n'ont pas une antiquité de plus de 150 ans avant la destruction de Pergame; enfin, leur instrument ne fut pas la cithare asiatique, mais la lyre de Thrace, formée d'une écaille de tortue. En présence de ces faits non douteux, comment reconnaître des Grecs dans le tableau du tombeau de Névôtph?

Une autre considération très-importante s'élève contre la supposition que la peinture du tombeau de Névôtph représente des Grecs; supposition basée sur ce que les figures rappellent, suivant l'expression de Champollion, les types qui se voient dans les plus anciennes peintures des vases grecs. En s'appuyant sur cette ressemblance, l'illustre savant tombe dans une erreur longtemps accréditée parmi les antiquaires. Au temps de Winckelmann, on appelait *étrusques* tous les vases peints; mais, après que les fouilles, faites dans le royaume de Naples (Grande Grèce des anciens), eurent fait découvrir un nombre immense de vases des beaux temps de l'antiquité, on se persuada que tous les vases peints étaient grecs. On croyait généralement que ceux dont le dessin incorrect accusait des formes plus archaïques et plus étranges appartenaient aux premiers temps de l'art grec; mais les fouilles exécutées plus tard dans la Toscane (ancienne Étrurie) ont fait trouver une grande quantité de ces vases qui démontrent l'existence d'un art étrusque, appartenant évidemment à un peuple d'origine asiatique.

Wilkinson, expliquant la même peinture (1), pense qu'après une

(1) Ouvrage cité, t. II, p. 296.

étude plus approfondie de l'inscription hiéroglyphique qui l'accompagne, on pourrait y reconnaître l'arrivée de la famille de Jacob en Égypte. Il y a là, en effet, un synchronisme digne de remarque, car Jacob y arriva 2284 ans avant J.-C. La barbe qu'on voit à tous les hommes dans le tableau, et que les Grecs ne portaient pas, sauf dans la vieillesse, et la physionomie qui, quoi qu'en dise Champollion, est bien plus sémitique que grecque, semblent donner de la vraisemblance à la conjecture de l'archéologue anglais; mais ce qui fait crouler le système dont il s'agit, c'est que Joseph, fils de Jacob, ne fut pas ministre d'un roi de la dynastie thébaine, mais d'Apophis, quatrième roi pasteur, qui régnait sur la basse Égypte, et que c'est dans ce royaume, et non à Thèbes ou à Memphis, que Jacob alla chercher un refuge avec sa famille.

La question: *Que représente donc la peinture du tombeau de Névôtph?* reste, comme on le voit, incertaine; cependant il est hors de doute qu'elle rappelle le souvenir de l'arrivée d'étrangers en Égypte. Peut-être venaient-ils de l'Assyrie; peut-être de la Lydie ou de la Carie, mais à coup sûr de contrées asiatiques, caractérisées en eux par la cithare.

Les cithares, dont les monuments et les peintures des tombeaux de l'Égypte offrent l'image, sont montées de cinq, sept, huit, dix et douze cordes, ainsi qu'on le voit par ces figures tirées en partie des ouvrages de Champollion, Rosellini et Wilkinson.

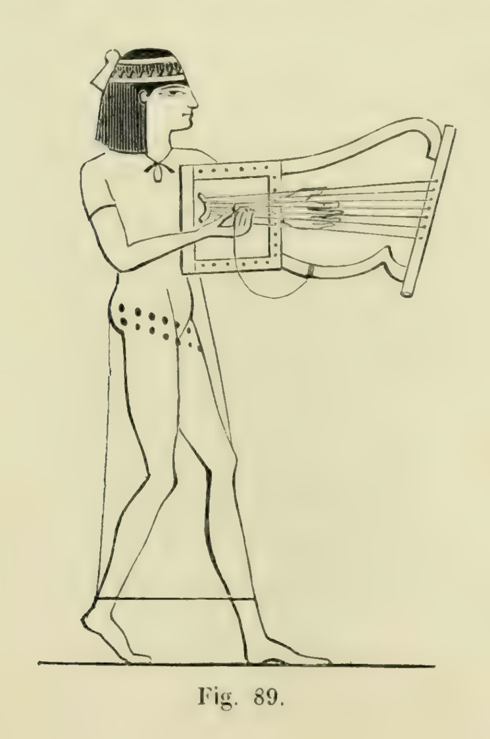


Fig. 89.



Fig. 90.



Fig. 91.

Wilkinson en cite même une à dix-huit cordes d'après un concert funèbre peint dans un tombeau à Thèbes. En voici la figure :



Fig. 92.

Les musées de Berlin et de Leyde possèdent de belles cithares égyptiennes trouvées dans les tombeaux de la haute Égypte, et bien conservées. La cithare de Berlin a environ soixante-six centimètres de hauteur totale, sa boîte sonore est haute de vingt-sept centimètres, et sa largeur est de trente-quatre centimètres. Son cordier, qui est en saillie, est disposé pour l'attache de treize cordes, lesquelles com-

posent le système complet de douze demi-tons chromatiques dans l'octave (voir les figures nos 86 et 87).

L'inclinaison horizontale qu'on remarque au cylindre supérieur qui va de l'une à l'autre branche de la cithare, soit dans les figures des monuments, soit dans l'instrument du musée de Berlin, soit enfin dans celui de Leyde, cette inclinaison, dis-je, avait pour objet de produire la tension des cordes au degré nécessaire pour l'intonation de chacune. Cette tension s'opérait en attachant les cordes à la partie la plus basse du plan incliné, puis en les faisant glisser sur le cylindre vers la partie élevée, jusqu'à ce qu'elles eussent atteint leurs intonations respectives.

La manière de tenir la cithare, pour en jouer, offre quelques différences dans les monuments; cependant l'usage le plus fréquent consistait à en appuyer la base contre la poitrine, en la soutenant par un lien qui passait sous un des bras, et sur l'épaule, du côté opposé, comme on faisait autrefois en Europe pour le luth, le théorbe, la mandore, et comme font encore les joueurs de guitare en Espagne. Quelquefois le citharède plaçait la partie inférieure de l'instrument sous son bras gauche, qui l'appuyait contre le corps. A l'égard des grandes cithares, montées de dix ou d'un plus grand nombre de cordes, on les appuyait verticalement contre l'épaule droite, où elles étaient maintenues par un lien (voyez les figures 89, 90, 91, 92).

Les figures peintes ou sculptées des cithares égyptiennes n'indiquent pas qu'elles eussent un chevalet posé sur la table de la boîte sonore, pour y appuyer les cordes et donner plus d'énergie à la tension. Cependant cet appendice est une nécessité pour les instruments dont les cordes sont parallèles au plan de la table d'harmonie, pour ébranler celle-ci et donner de l'intensité aux sons des cordes, à moins que le cordier ne soit attaché à la table, comme dans la construction de la guitare européenne. La pièce qui sert de cordier dans la cithare du musée de Berlin est attachée à la table d'harmonie; n'ayant pas fait d'expériences sur cet instrument, je ne puis dire quel effet elle produit; quant à la cithare du musée de Leyde, elle n'a rien de semblable.

On voit dans les figures de joueurs de cithare (voir nos 89, 90, 91 et 92) que les cordes de ces instruments étaient mises en vibration ou par les doigts des deux mains, ou alternativement par un crochet ou plec-

tre attaché par un cordon à l'instrument, et par les doigts de l'autre main.

§ II.

Instruments à vent.

La plupart des écrivains qui ont dit quelque chose de la musique des peuples orientaux y ont mêlé les traditions grecques, et, dans les faits qui appartiennent à l'histoire, ils n'ont pas manqué de confondre les fictions mythologiques avec la réalité. Les études historiques plus sérieuses qui, de notre temps, ont succédé aux œuvres d'imagination poétique, que nous ne sommes plus aptes à sentir, nous obligent à laisser à l'écart Minerve, Mercure, Apollon, Pan et les Muses, si nous voulons savoir la vérité en ce qui concerne les instruments de musique. Par malheur, nous n'échappons aux divinités de la Grèce que pour rencontrer Osiris sur les bords du Nil; car un passage de Guba, dans son *Histoire du théâtre*, citée par Athénée (1), attribue l'invention de la flûte droite à un seul tube, ou *monaule*, à cette divinité infortunée (2). Pollux dit aussi que cet instrument appartient aux Égyptiens, et cite particulièrement Osiris comme inventeur d'une certaine flûte très-sonore, faite de l'os de la jambe de l'ours (3); mais il ne dit pas si cet instrument était la flûte droite à un seul tuyau, ou la flûte traversière appelée πλαγίαυλος par les Grecs, et *tibia obliqua* par les Latins. Il est certain que ces deux genres de flûtes furent en usage chez les Égyptiens, car les monuments en offrent des représentations.

L'usage de la flûte droite, ou *monaule,* et de la flûte traversière, remonte à la plus haute antiquité chez les Égyptiens, car on les voit représentées toutes deux dans le tombeau d'*Imaï* (près de la grande pyramide), auquel on accorde aujourd'hui une ancienneté de plus de 4,000 ans, et dont on reproduit ici la figure (fig. 93).

La flûte droite était faite d'une tige de l'arbre appelé *lotos*, dont le bois était noir, et qui était particulièrement estimé pour cet emploi (4). Cette flûte était percée de trois, quatre, cinq ou six

Fig. 93.

(1) *Deipnos.* lib. IV, c. 23.

(2) Voyez aussi Eustathe, in *Iliad.* lib. XVIII, v. 526, p. 1157.

(3) *Onomast.*, lib. IV. 67.

(4) Pline, *Hist. nat.*, l. XIII, c. XXXII, 17. *Ligno colos niger. Ad tibiarum cantus expetitur.*

trous : son nom égyptien était *mam*, ou *men* (1); elle était aussi appelée *lotos*, à cause de la matière dont elle était formée, et *flûte libyque*, parce qu'on la croyait originaire de la Libye. On trouve encore cette flûte, percée de trois trous, chez les populations nègres de l'Éthiopie (2). La rareté des représentations de cet instrument, dans les sculptures et les peintures des monuments, a paru démontrer à un savant archéologue que son usage était moins fréquent que celui de la flûte traversière et de la double flûte (3). Voici toutefois la preuve de son emploi chez les Égyptiens.



Fig. 94.

Il existait en Égypte une autre petite flûte monaule, qui n'avait qu'un seul trou, et ne pouvait en conséquence produire que deux sons. Pollux (4) lui donne le nom de *ginglare* (γίγγλαρος). Il est vraisemblable que ce nom est phénicien. On peut voir ce que dit Athénée à ce sujet (liv. IV, c. 23).

La flûte traversière, dont on a vu (pp. 224-225) la conformation et

---

(1) Rosellini, *Monumenti dell' Egitto; Mon. civ.*, t. III, p. 27 et suiv. Cet auteur fait, à l'occasion de cette flûte, une observation dont voici le résumé : Eustathe parle d'un instrument semblable à une trompette recourbée, dont il attribue l'invention à Osiris : il dit que le nom égyptien de cet instrument était χνούη (in Iliad. XVIII, v. 495, pag. 1139), mot qui semble à Jablonski devoir être prononcé χωνούη. Ce savant ne veut pas que ce nom soit celui d'une trompe, mais de la flûte droite et simple, se fondant sur la supposition que ⲬⲰ (χω), première syllabe de χωνούη était le nom égyptien de la flûte qui répondait au mot αὐλός. Dans la dernière syllabe ούη, Jablonski retrouve le mot οὐαὶ, qui, suivant Horapollon, signifiait, dans la langue égyptienne, *une voix qu'on entend de loin*. De là viendrait χνούη, changé en χωννύη, qui, suivant Jablonski, signifierait *tibia quæ audiri è longinquo potest*, ou Πολύφθογγον, qui, selon Pollux (*loc cit.*), était la flûte égyptienne. Cette conjecture de Jablonski n'est pas autorisée par les inscriptions égyptiennes, car χνούη n'est le nom ni de la flûte droite, qui s'appelait *mam* ou *men*, ni de la flûte oblique, qui s'appelait *sebé* ou *sebi*. Il paraît plus certain que, ainsi que le dit Eustathe, ce nom était celui d'une trompette recourbée à l'extrémité inférieure et dont faisaient usage les Égyptiens, quoiqu'on n'ait pas aperçu jusqu'à ce jour d'instrument de cette forme sur les monuments.

(2) *Les sources du Nil: Journal de voyage du capitaine J. H. Speke;* p. 189 (planche).

(3) *Ibid.*

(4) *Loc. cit.*

le système de tonalité, et dont on trouve des figures sur plusieurs monuments, avec la position de ceux qui en jouent (1), était appelée *sebé* ou *sebi* en égyptien, ainsi qu'on le voit dans une inscription hiéroglyphique rapportée par Rosellini (2). La gravité des sons de la *sebé* est déterminée par la longueur de son tube, à l'extrémité duquel les trous sont percés; ce qui obligeait ceux qui jouaient de cet instrument à étendre les bras pour y atteindre (3), comme on le voit par la figure 95 :

La flûte double, qu'on voit sur plusieurs monuments antiques de l'Égypte, se jouait en concert avec la harpe, ainsi que le montre la figure 96 :




Fig. 95.



Fig. 96.

Ou bien elle accompagnait seule le chant, comme le démontrent les figures 97 et 98 de la page suivante :

Cette flûte était habituellement jouée par des femmes. On en a trouvé des représentations dans des peintures de tombeaux dont on

(1) Voyez Rosellini, ouvrage cité, M. C. pl. 95, fig. 6. — Wilkinson, ouvrage cité, t. II, p. 307, 316, et dans notre histoire, t. I, p. 224, fig. 62.

(2) Ouvrage cité, t. III, part. II, p. 30.

(3) On ne comprend pas l'ignorance où était La Fage des lois les plus élémentaires de l'acoustique, lorsqu'il a écrit le passage suivant sur cette particularité de la flûte traversière des Égyptiens : « Cette disposition se conçoit difficilement ; *car on ne voit pas quel avantage l'on « trouvait à éloigner ainsi l'embouchure des trous latéraux*, etc. » (Histoire générale de la musique et de la danse, t. II, p. 124, 125). Comment se fait-il que ce singulier historien de la musique ignorât que le diapason d'un instrument à vent est en raison de la longueur de son tube ?

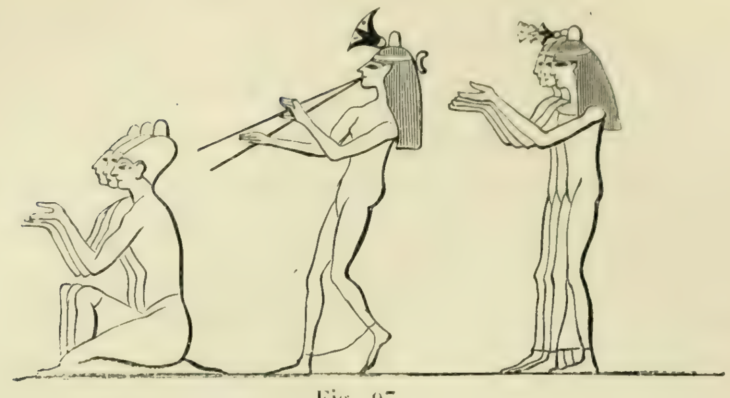


Fig. 97.



Fig. 98.

fait remonter l'antiquité à plus de trois mille ans avant l'ère chrétienne.

Il ne s'est pas rencontré, jusqu'au moment où ceci est écrit, de double flûte en bois ou autre matière dans les hypogées, en sorte qu'on ignore quelle était leur construction, leur étendue et leur système de tonalité. Dans les figures qu'on a de cet instrument, on ne découvre pas quel était le nombre de ses trous (1); la disposition de son embouchure est également inconnue : il semble cependant, par la figure de la planche XCIX du grand ouvrage de Rosellini, que les

(1) Wilkinson dit, en parlant de la double flûte égyptienne, qu'aucune notion certaine ne peut être donnée sur les notes de cet instrument, mais *qu'il est aisé de concevoir l'effet d'une flûte qui fait entendre simultanément le chant et la basse* (ouvrage cité, t. II, p. 312) ! Certes, voilà la question de l'existence de l'harmonie dans l'antiquité tranchée fort lestement, mais sans l'appui d'aucune autre autorité que l'opinion personnelle de l'écrivain. On peut lire

deux tubes avaient des embouchures séparées. Les joueurs de flûte double ne se couvraient pas la bouche avec la bande de cuir à deux ouvertures appelée *phorbea*, qui était en usage chez les Grecs et chez les Romains. On ne voit pas que les Égyptiens aient eu des flûtes doubles dont les tuyaux fussent d'inégale longueur, comme les *tibiæ impares* des Romains.

On n'a pas trouvé le nom égyptien de la flûte double dans les inscriptions hiéroglyphiques : il paraît qu'elle était faite en bois de lotos et qu'on l'appelait *photinx* ou *photinge;* mais il y a sur ce nom quelque confusion chez les auteurs grecs (1), car ils en ont fait une flûte identique avec la *plagiaule* ou *flûte oblique*, qui était évidemment la *sebé* ou flûte traversière. Le passage des Métamorphoses d'Apulée, qui fait aller l'extrémité de cette flûte jusqu'à l'oreille droite, ne laisse aucun doute à cet égard (2). Un bas-relief du musée du Capitole prouve que les Romains faisaient usage de la flûte traversière ou *tibia obliqua* (3), et la mosaïque de Palestrine, si bien expliquée par l'abbé Barthélemy (4), démontre l'identité de ces deux instruments. La flûte oblique ou traversière était la *sebé;* la flûte double était la *photinge*.

Il existait aussi en Égypte une flûte courbe qu'on trouve encore en Éthiopie, où elle est composée d'un tube de roseau, auquel on ajuste une corne de veau. C'est de cette espèce de flûte que Virgile dit dans le onzième livre de l'Énéide :

« Aut, ubi curva choros indixit tibia Bacchi. »

à ce sujet mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, dans les *Mémoires de l'Académie royale de Belgique*, t. 31 ; et tiré à part (Bruxelles, 1858, in-4°).

(1) Athénée (livre IV, c. 23, p. 175) est le premier auteur de cette confusion, car il dit que la *photinge* est la même chose que la *plagiaule*, ou flûte oblique (καθάπερ καὶ τὸν καλούμενον φώτιγγα πλαγίαυλον). Cependant Nicomaque semble distinguer la photinge de la flûte oblique (*lib.* I., p. 8, *apud Meibom.*), lorsqu'il dit : καὶ μετὰ τοὺς πλαγιαύλους μὴν φωτίγγων. Meibom a changé le sens en transposant μετὰ. Guidé par Athénée, Villoteau a donné dans la même confusion en écrivant : « On composa aussi des flûtes *lotines*, ou de lotus, en « deux tuyaux, auxquelles on donna en Égypte le nom de *photinx*, et que les Grecs ont dési- « gnées par le mot de plagiaulos, et les Latins par celui de *obliqua*. » (Dissert. sur les instrum. de musique des Égyptiens, p. 433.)

(2) Jules Scaliger ne s'y est pas trompé et a fort bien distingué la flûte oblique de la double flûte. (*Poet.* lib. I, cap. 10.)

(3) *Mus. Capit.;* Rome, 1750, in-4°, p. 37.

(4) *Explication de la mosaïque de Palestrine;* Paris, 1760, in-4°.

C'est aussi cette même flûte que Solin appelle *vasca tibia*, et de laquelle il dit que, par le nombre de ses trous, elle se plaçait avant les *præcentoriæ*, dont l'usage spécial était attaché aux cérémonies religieuses (1). C'est cette flûte, enfin, que Jablonski a confondue avec la trompette courbe (χνούη) dont parle Eustathe (2). Au reste, il est vraisemblable que la flûte courbe ne fut pas connue en Égypte avant la domination romaine, car on ne la voit ni dans les sculptures, ni dans les peintures des monuments antiques.


Fig. 99.

La trompette droite fut en usage chez les Égyptiens; Clément d'Alexandrie dit qu'ils s'en servaient à la guerre comme les Tyrrhéniens (3). On voit la forme de cet instrument sur plusieurs monuments antiques (4), et en particulier dans cette figure :

La trompette qu'on y voit était longue, étroite dans presque toute la longueur du tube jusqu'à l'embouchure, où elle s'évasait, et jusqu'à l'extrémité inférieure, où le tube était terminé par un large pavillon. Champollion et Rosellini pensent que cet instrument était particulièrement employé à intimer et à transmettre les ordres des chefs.

Le son de la trompette était éclatant, mais désagréable : Plutarque dit qu'il ressemblait au cri de l'âne (5), et que les Égyptiens avaient horreur de cet animal, comme représentant à leurs yeux le mauvais génie Typhon, ce qui était cause que les habitants de Busiris, de Lycopolis et d'Abydos ne voulaient pas qu'on fît entendre cet instrument chez eux.

On n'a pu découvrir, soit dans les écrivains de l'antiquité, soit

---

(1) *Seu vascas* (tibias), *quæ foraminum numeris præcentorias antecedant* (Polyhist, c. V). Le grammairien Servius, commentateur de Virgile, cité par Bartholinus (*De tibiis vet.*, c. VI), a été certainement mal informé en disant, sur le vers du 11[e] livre de l'*Énéide*, cité ci-dessus, que la flûte courbe, appelée par les Grecs πλαγίαυλον (plagiaule), était nommée par les Latins *vasca tibia* (hanc tibiam Græci vocant πλαγίαυλον, Latini vascam tibiam) : la flûte *plagiaule* des Grecs était la flûte oblique ou traversière, et non la flûte courbe.

(2) Voyez ci-dessus.

(3) Χρῶνται γοῦν παρὰ τοὺς πολεμοὺς αὐτῶν Τυρρηνοὶ μὲν τῇ σάλπιγγι. Pædag., l. II, c. 4, p. 193.

(4) Voyez les *Monumenti dell' Egitto* de Rosellini, M. R. pl. XCV, CII, CXXV.

(5) Plutarchi *Septem sapientium convivium*, 150, F.

dans les monuments, quel était le nom égyptien de la trompette droite. Hérodote, Plutarque et la version grecque de la Bible par les Septante ne désignent cet instrument que par le mot σάλπιγξ, et les Coptes écrivent également ⲥⲁⲗⲡⲓⲅⲝ (Salpinx). Rosellini remarque cependant avec raison qu'il est difficile de croire qu'un peuple possédât l'instrument et en connût l'usage, sans lui avoir donné un nom propre à la langue nationale. Il ajoute que dans un endroit de l'Évangile de S. Matthieu (c. VI, 2), où le texte est μὴ σαλπίσῃς ἔμπροσθέν σου (*noli tuba canere ante te*), l'interprète égyptien traduit par ⲙⲡⲉⲣ ⲉϣⲧⲁⲛ ⲇⲁϫⲟⲕ (Miner echdan dasjok), où l'on voit le mot grec σαλπίζειν rendu par l'égyptien ⲉϣⲧⲁⲛ, composé de ⲉϣ, ⲱϣ, *clamare*, *clangere*, et ⲧⲁⲛ, employé habituellement pour signifier le *cor*, κέρας (Psal. XVII, 2. Apoc. V, 6). ⲉϣⲧⲁⲛ signifie donc *clangere cornu* (faire sonner le cor), et ⲧⲁⲛ (dan) est le nom propre de la trompette qui était faite de la corne d'un animal, ou qui en avait la forme. On ne peut donc appliquer ce nom à la trompette droite qu'on voit sur les monuments. Ce mot, employé par les interprètes égypto-grecs pour rendre le σάλπιγξ, exprime en général l'usage et l'effet de l'instrument plutôt que sa forme. Ceci trouve cependant une exception dans le psaume XXVIII, v. 6, où les interprètes ont employé le mot ⲧⲁⲛ pour rendre l'expression de σάλπιγγος κερατίνης (trompettes cornues), adopté par les Septante pour traduire du texte hébreu (Chophar) le mot שׁוֹפָר.

§ III.

Instruments de percussion.

Deux sortes de tambours se font remarquer dans les sculptures et les peintures des monuments de l'Égypte : celui qu'on voit dans les mains des femmes est le tambour portatif et léger qui, depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à l'époque actuelle, se retrouve dans toute l'Asie, en Afrique, dans la Grèce, en Italie. Cet instrument, signe de la joie, appelé en français *tambour de basque*, est celui que Marie, sœur d'Aaron, frappait de sa main, en répétant le sublime cantique de Moïse, après le passage de la mer Rouge. C'est aussi avec ce tam-

bour que les bacchantes s'excitaient aux orgies dans la Thrace. C'est encore lui qui, parmi les populations arabes, règle la danse des *almées;* enfin, c'est ce même instrument qui retentit sous la main des *Zinganes* ou Bohémiennes errantes.


Fig. 100.

Partout ce tambour est circulaire; mais, dans les antiquités égyptiennes, sa forme est généralement un carré long, légèrement déprimé sur les bords des grands côtés : ses bords sont recourbés en dedans et unis à angles aigus, comme on le voit ici (1) :

Le tambour rond, qu'on voit dans un autre tableau (voyez fig. 58), est le seul exemple de ce genre trouvé dans les antiquités de l'Égypte. Celui-ci, suivant l'usage, est composé d'un cerceau de bois léger, sur lequel une peau séchée est tendue d'un seul côté. Il existe au musée égyptien du Louvre, à Paris, un de ces tambours, trouvé dans un tombeau, et qui est ainsi décrit dans la notice (2) : « *Tympanon* analogue à nos tambours de basque. » Ce tambour, le tableau qu'on voit ci-dessus, ainsi que les autres figures publiées par Champollion, Rosellini et Wilkinson, ont été tirés de tombeaux creusés depuis le vingtième siècle jusqu'au dix-huitième avant l'ère chrétienne.

Le nom du tambour dont il s'agit ne se trouve pas dans les inscriptions hiéroglyphiques ; mais il a été conservé dans la langue copte : ce nom est ⲕⲉⲙⲕⲉⲙ (*Kemkem*). Les interprètes égyptiens de la Bible ont toujours traduit par ce mot le grec τύμπανον de la version des Septante, correspondant à l'hébreu תֹּף (toph), tambour, c'est-à-dire tambour à l'usage des femmes, semblable au tambour de basque (3). Ce mot est dérivé de ⲕⲉⲙ qui signifie *battre, percuter* (4) ; cependant, suivant Jablonski, La Croze le faisait venir de ⲕⲓⲙ, *mouvoir*, *ébranler*, et

(1) Voir, pour d'autres exemples, l'ouvrage de Rosellini, *Monum. civ.*, pl. XCVIII, fig. 1, 3, et CXIX, fig. 2.
(2) *Notice descriptive des monuments égyptiens du musée Charles X*, p. 98, n° 22.
(3) Exode XV, 20 ; psaumes CXLIX, 3 ; CL, 4.
(4) Rosellini, ouvrage cité, t. III, part. II, p. 51.

faisait de ⲕⲉⲙⲕⲉⲙ le nom du *sistre*, instrument dont il sera parlé plus loin (1); mais son erreur était évidente, car c'est du tambour qu'il s'agit dans les passages de la Bible où le mot *kemkem* est employé dans la version copte : ainsi, dans l'Exode : « Marie, prophétesse, « sœur d'Aaron, prit donc un *tambour* à la main ; et toutes les femmes « marchèrent après elle avec des tambours, etc. » ; et, dans le psaume 149[e] : « Qu'ils louent son nom en chœur ; qu'ils chantent ses louanges « en jouant du tambour et de la harpe (2). » Le nom de ceux qui battent le tambour de basque est, en égyptien, ⲣⲉϥⲕⲉⲙⲕⲉⲙ (*refkem-kem*) ; il correspond aux mots grecs τυμπανιστής et τυμπανίστρια, *joueur* et *joueuse de tambour*.

L'autre espèce de tambour consiste en deux peaux qui se tendent et forment les deux côtés d'un long cylindre creux, ou d'une sorte de tonneau large. Celui-ci est le tambour guerrier ; car il ne figure que dans les scènes militaires (voyez la figure 57), et jamais on ne le voit dans les autres sujets sculptés ou peints.

Par la figure 57, il paraît certain que le tambour militaire était frappé des deux côtés à coup de poing, et l'usage des baguettes du tambour européen ne semble pas avoir été connu des Égyptiens. Le tambour large, en forme de tonnelet, ne se voit pas sur les monuments ; mais il en a été trouvé un dans un tombeau. Après avoir été la propriété du consul anglais, M. Salt, il a été acquis pour le musée du Louvre. En voici la forme (3) :

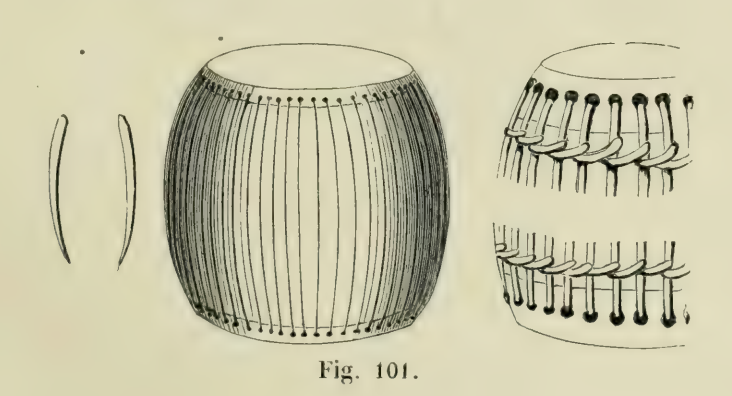


Fig. 101.

(1) Villoteau, *Dissert. sur les instr. de musique des Égyptiens ;* sect. IV, art. IV.

(2) La Croze revint plus tard à la véritable signification de ⲕⲉⲙⲕⲉⲙ, car il lui donne celle de *tambour* dans son lexique copte.

(3) Ce tambour est ainsi décrit dans l'ancienne *Notice descriptive des monuments égyptiens*

Il existait chez les Égyptiens un autre tambour de petite dimension, en forme d'entonnoir, lequel est encore en usage dans le pays, et que les Arabes appellent *daraboukkeh*. La première femme, à droite du tableau fig. 54, tient cet instrument d'une main et le frappe de l'autre. Sur le bord du vase de l'entonnoir était collée une peau séchée, sur laquelle on frappait avec les doigts, pour marquer le rhythme, comme font encore aujourd'hui les musiciens ambulants de l'Égypte. Pour jouer du *daraboukkeh*, ceux-ci mettent le cylindre creux de l'entonnoir sous le bras gauche, et frappent la peau avec la main droite. La hauteur totale de ce petit tambour est de 30 centimètres, et le diamètre de la table est de 19 centimètres; en voici la forme :

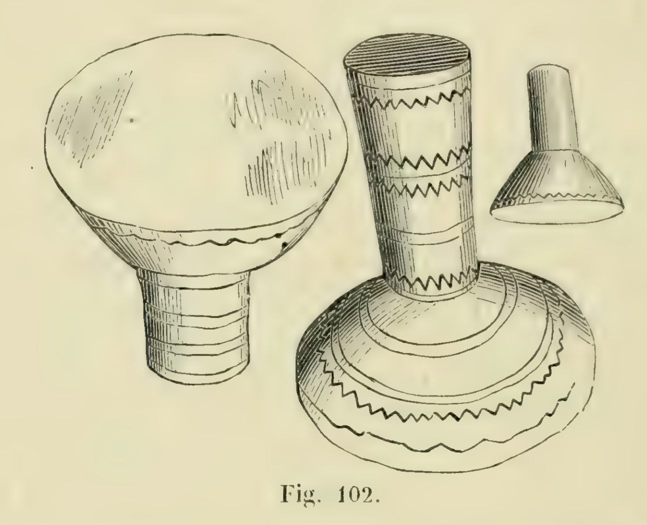


Fig. 102.

On remarque, parmi les monuments de l'ancienne Égypte, trois sortes d'instruments de percussion sonores ou crotales. La première espèce était la cymbale, qui était formée d'un métal mixte de cuivre et d'argent. On a trouvé deux de ces cymbales dans un tombeau, à Thèbes : elles étaient dans la collection de M. Salt en 1847. Elles ont environ cinq pouces de diamètre, et sont identiquement semblables à celles dont on se sert encore en Égypte. On en voit la forme, figure 103.

La deuxième espèce de crotale se voit entre les mains du quatrième soldat, à droite, dans le tableau de musique militaire fig. 57. Elle était aussi employée pour régler la danse, comme on le voit dans un tableau des ruines de Thèbes (voir fig. 56).

---

du musée Charles V, p. 98, n° 21 : « Tambour à timbre et à double peau tendue de lanières « de cuir, sur une caisse en bois, de forme bombée et composée de petites douves. »

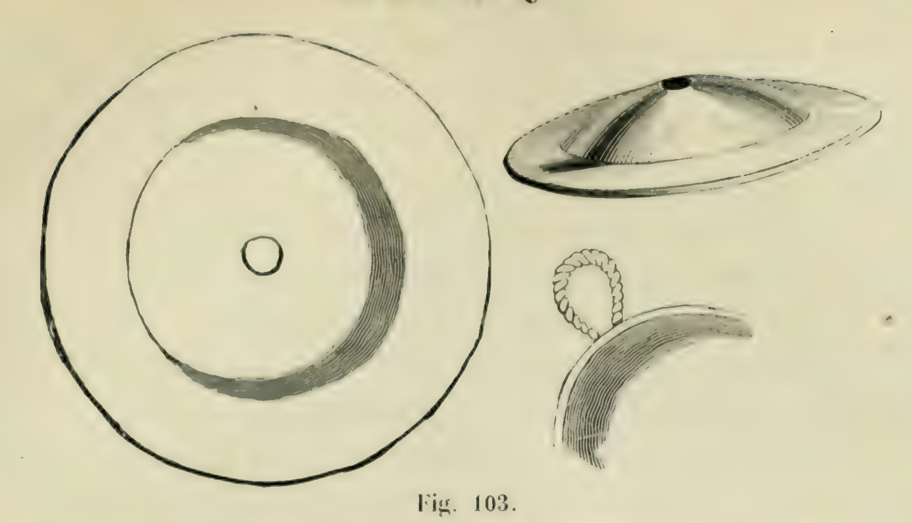


Fig. 103.

Ce crotale consistait en deux tiges cylindriques légèrement courbées dans la partie supérieure : la matière en était vraisemblablement un métal ou un bois sonore. Quelquefois ces tiges étaient surmontées d'une tête. On faisait résonner cet instrument en frappant les tiges l'une contre l'autre, dans un mouvement rhythmique.

Villoteau, qui n'a pas eu connaissance des tableaux où figure ce crotale, en cite un autre qui se trouve dans une montagne voisine de la ville d'*Elethyia* (1), et dans lequel se voient trois musiciens, dont un joue de la harpe, un autre de la flûte double, et le troisième, dit-il, tient deux grandes règles (une dans chaque main), qu'il semble frapper l'une contre l'autre, pour marquer la mesure ou le rhythme des airs que jouent les autres musiciens. Rosellini, qui a reproduit ce tableau (2), n'y a pas vu deux règles dans les mains du troisième musicien, mais deux morceaux de bois ou de métal, gros et courbés dans la partie supérieure, c'est-à-dire des instruments semblables à ceux dont il vient d'être parlé.

L'instrument de percussion égyptien qui fut longtemps le plus célèbre chez les érudits, ou, pour mieux dire, le seul instrument sonore de l'Égypte qu'ils connussent, était le *sistre*. La plupart ne l'avaient vu cependant que dans des médailles des Ptolémées et des empereurs romains, où il est représenté d'une manière fort inexacte (3). Apulée

(1) *Dissert. sur les instr. de musique des Égyptiens ;* sect. IV, art. II.

(2) Ouvrage cité, M. C. planche XIV, fig. 7, et t. III, part. II, p. 43.

(3) Cf. Laur. Pignorius, *Vetustissimæ æneæ tabulæ sive Isiacæ accurata explicatio*. Venetiis, 1605, in-4°. — *Characteres ægyptii, hoc est sacrorum, quibus Ægyptii utuntur, simulacrorum delineatio et explicatio,* etc. *Francofurti*, 1608, in-4°, p. 34-36. — Ben. Bacchini et Jacq.

est le plus ancien auteur latin qui ait fait une description exacte du sistre, sans lui donner toutefois son nom propre, et en l'appelant *æreum crepitaculum*, bien que Virgile et Juvénal eussent employé longtemps auparavant le mot de *sistrum*. « La déesse, dit-il, portait divers ob-« jets : dans sa main droite était un sistre d'airain, dont la lame « étroite et courbée en forme de baudrier était traversée par trois pe-« tites verges, qui, agitées par le mouvement de son bras, rendaient « un son aigu (1). » Cette description répond à la forme de certains sistres; mais il en est d'autres qui offrent quelque différence. Qu'il y ait eu des sistres qu'on pouvait faire résonner en les agitant, cela n'est pas douteux, car il en existe un au musée de Berlin, lequel fut trouvé dans un tombeau. Sa construction est assez grossière, comme on peut le voir ici :

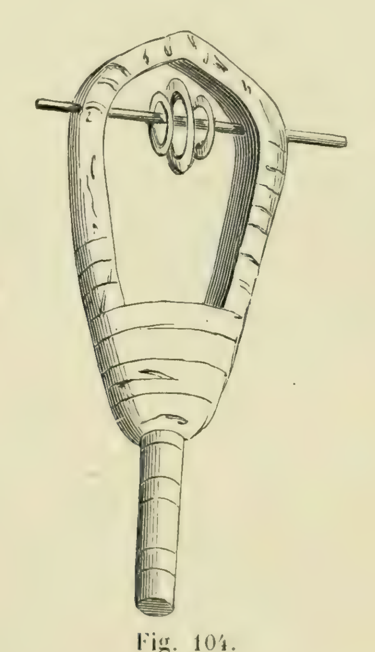


Fig. 104.

On n'y voit qu'une verge transversale; il n'a pas été fait pour en avoir davantage; mais la barre supporte trois anneaux de diverses dimensions qui résonnent lorsqu'on agite le sistre.

Tollius, dans leurs dissertations *De sistris eorumque figuris ac differentiis*. Utrecht, 1694, in-4°.

(1) Jam gestamina longe diversa. Nam dextra quidem ferebat æreum crepitaculum : cujus per angustam laminam in modum baltei recurvatum, trajectæ mediæ parvæ virgulæ crispante brachio trigeminos jactus, reddebant argutum sonorem (*Metamorph.*, lib. XI, p. 240, *ex ed. Oudendorpii*).

Les peintures de monuments de Thèbes fournissent aussi des exemples de sistres à trois et à quatre verges, qui ont deux ou trois anneaux passés dans les verges, dont les extrémités sont terminées en crochets assez semblables à ceux qui servent de manivelles à certains jouets d'enfants. La figure 105 reproduit un de ces sistres.

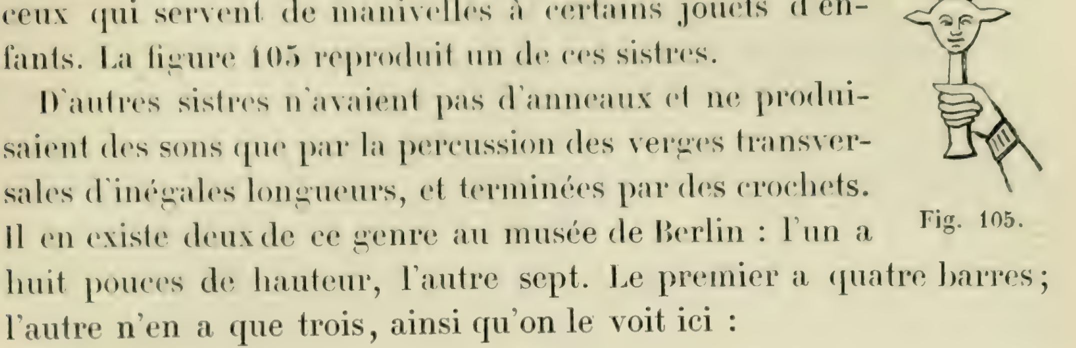


Fig. 105.

D'autres sistres n'avaient pas d'anneaux et ne produisaient des sons que par la percussion des verges transversales d'inégales longueurs, et terminées par des crochets. Il en existe deux de ce genre au musée de Berlin : l'un a huit pouces de hauteur, l'autre sept. Le premier a quatre barres; l'autre n'en a que trois, ainsi qu'on le voit ici :

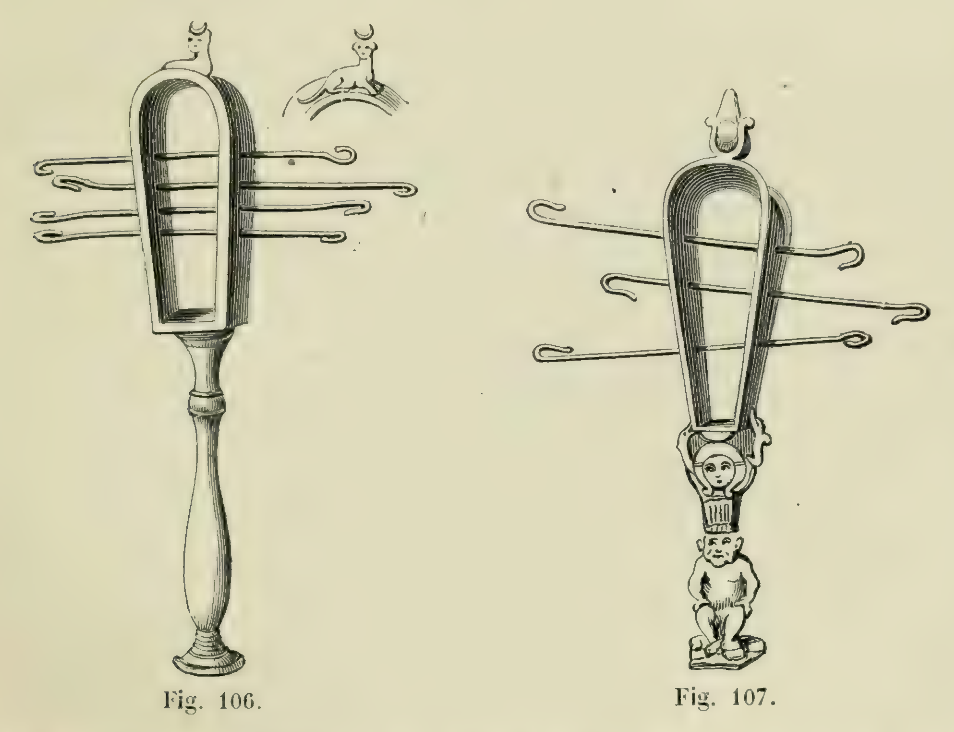


Fig. 106. Fig. 107.

La diversité de longueur des barres produisait des intonations différentes lorsqu'elles étaient frappées par un morceau de bois ou de métal. Deux autres sistres d'airain, semblables à ceux dont il vient d'être parlé, l'un à quatre barres transversales, l'autre à trois, lesquels existaient à Rome, dans le palais Corsini, au dix-septième siècle, ont été décrits et représentés par la gravure dans le livre de Bacchini (1). On trouve, dans les recueils de Spon, de Gruter et de

(1) Ouvrage cité, dans la planche gravée.

Spanheim, d'autres figures de sistres à percussion, tous identiques quant à la forme et dépourvus d'anneaux, lesquels sont copiés de pierres gravées ou de médailles.

Le nom égyptien du sistre a été l'objet de discussions archéologiques. On a vu précédemment que les érudits ont cru que le nom du tambour de basque, *kemkem*, était celui du sistre. Plus tard, Jablonski (1) a cru que le mot égyptien ⲥⲉⲛⲥⲉⲛ était le nom de cet instrument, parce que ce mot est employé dans la version copte de la première Épître aux Corinthiens, ch. XIII, v. 1, où il a le sens d'*airain sonnant;* or, dit-il, le sistre est d'airain et il produit un son, donc son nom signifie *airain qui sonne.* Cette conjecture, un peu trop hasardée, a été réfutée par Guillaume Water, éditeur du livre de Jablonski, et par Rosellini (2). De cette discussion sort la preuve que *kemkem* ou *cencen* signifiait, dans la langue égyptienne, le son d'un instrument quelconque. Rosellini a lu, dans des inscriptions hiéroglyphiques, le nom du sistre écrit *sescesch* (3). Ce mot n'a pas été conservé dans la langue copte.

Dans tout ce qu'on connaît de sculptures et de peintures des monuments de l'Égypte, on ne voit pas le sistre concerter avec les autres instruments; presque toujours il est représenté seul dans des cérémonies religieuses, et, dans beaucoup de scènes, il a une signification purement symbolique. En faut-il conclure, avec un historien moderne (4), que le sistre n'était pas plus un instrument de musique que la sonnette dont on fait usage dans les cultes grec et catholique? Cela ne paraît pas admissible, car le sistre, par les diverses longueurs de ses verges transversales, nous prouve qu'il produisait des intonations variées, et, conséquemment, il était un élément de musique plus réel que la cymbale, qui ne produit qu'un son indéterminé, et qui, néanmoins, est classée parmi les instruments de percussion. N'oublions pas, d'ailleurs, que Properce a donné une signification toute musicale au sistre, en l'opposant à la trompette romaine, dans ce vers :

« Romanamque tubam crepitanti pellere sistro (5). »

---

(1) *Opuscula*, t. I, p. 309-310.

(2) Villoteau (*Dissertation*, etc., p, 447-450) essaye de concilier les opinions de Jablonski et de Water; mais il fait de vains efforts d'étymologie torturée, à force de lettres changées, pour faire sortir le grec σεῖστρον de l'égyptien *kemkem*.

(3) Ouvrage cité, t. I, p. 17.

(4) La Fage, *Histoire générale de la musique et de la danse*, t. II, p. 144.

(5) Eleg., lib. III, 11.

Que le sistre n'ait pas été employé comme instrument concertant, cela est possible; mais qu'il n'ait pas eu sa destination musicale dans certaines circonstances, rien n'autorise à l'affirmer.

CHAPITRE SIXIÈME.

SI LES ÉGYPTIENS ONT EU UNE NOTATION DE LA MUSIQUE? CE QU'ELLE DUT ÊTRE.

Les ornements dont les peuples asiatiques font usage dans leurs chants n'ont pas d'analogie avec ceux de la musique européenne : ceux-ci, lorqu'ils sont inspirés par un goût pur et correct, ont par eux-mêmes une certaine forme mélodique, qui se substitue à la forme simple, sans altérer le mouvement ni la mesure; les chanteurs qui en sont les plus prodigues ne les introduisent dans les phrases mélodiques qu'à certains passages et sous des formes qui permettent toujours de saisir le sens de la cantilène. Il n'en est pas de même à l'égard des chanteurs de l'Arabie, de l'Égypte et de la Syrie; ceux-ci ne font pas entendre une note de la mélodie sans y ajouter de petits tremblements de voix qui leur sont particuliers, des trilles, des groupes, des fragments de gammes chromatiques ascendantes et descendantes, de telle sorte qu'il est souvent à peu près impossible de retrouver la mélodie primitive sous cet amas de notes parasites; ou plutôt il n'y a pas, dans ces contrées, de mélodie primitive indépendante de ces ornements, ceux-ci faisant, par l'habitude contractée dès l'enfance, partie nécessaire de toute espèce de chant.

De l'usage constant d'un chant exclusivement orné est résulté, comme une nécessité impérieuse, un système de notation musicale absolument différent chez les peuples orientaux de ce qu'il a été chez les nations occidentales dans l'antiquité, et de ce qu'il y est aujourd'hui. Chez les Grecs, comme chez les peuples de l'Italie ancienne, comme chez les Européens modernes, les divers sons de la mélodie ayant une signification nécessaire et absolue, il a fallu des signes pour représenter séparément chacun d'eux; chez les peuples de l'Orient, au contraire, le son radical de la phrase se confond avec ceux dont l'accompagne la fantaisie du musicien; il passe à l'ouïe avec la même ra-

pidité chez les Orientaux et ne s'en fait pas remarquer ; l'oreille est rarement affectée d'un son isolé ; dans la plupart des cas, elle ne perçoit que des groupes de sons rapides. Cette singularité paraît être un des traits caractéristiques des peuples sémitiques et remonter à la plus haute antiquité. Quoi qu'il en soit, on comprend qu'une musique ainsi constituée a moins besoin de signes propres à exprimer des sons isolés que d'une notation destinée à représenter des collections de sons ; car ces sons collectifs s'offrent à l'esprit comme autant de faits sonores qu'il y a entre eux de modes d'agrégation. C'est en effet le caractère distinctif de la notation des livres de chant chez les moines grecs de l'Égypte, de la Palestine et de la Syrie ; il en est de même chez les Arméniens, dans les églises de l'Abyssinie et chez les Juifs de l'Orient. Quelle est l'origine des notations de ce genre ? C'est ce qu'il s'agit de rechercher. Ce qu'on va lire est en opposition non-seulement avec ce qu'on a écrit depuis des siècles sur cette matière, mais aussi avec les traditions répandues dans toute l'Église grecque de l'Orient et de l'Occident. Ce n'est pourtant pas absolument une nouveauté, car, trente ans avant que ceci fût écrit, les résultats de premières études sur le même sujet ont été publiées (1) : depuis lors, ces études ont été continuées, et les faits qui en sont sortis ont confirmé nos premiers aperçus.

Saint Jean de Damas, ou *Damascène*, suivant l'expression usitée, lequel vécut dans le huitième siècle, est considéré dans toute l'Église grecque de l'Orient comme le restaurateur du chant de cette Église, et comme l'auteur d'un grand nombre d'hymnes qui se chantent encore. Mais ce n'était pas assez de la gloire qui paraît lui appartenir à cet égard, car plusieurs auteurs ont supposé qu'il fut l'inventeur de la notation particulière qui est en usage dans les églises grecques de l'Orient. Il est certain qu'au nombre des traités du chant en usage dans ces églises, qu'on connaît en manuscrit, il en est un qui semble fort ancien, et qui porte le nom de saint Jean de Damas ; mais, dans l'explication des signes employés pour la notation de ce chant, il n'y a pas un mot qui puisse faire croire que le saint en soit l'inventeur. Nul doute que, trouvant dans l'ancienne musique grecque une notation toute faite et d'un usage facile, il ne l'eût

(1) *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, servant d'introduction à la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, par l'auteur de cette *Histoire générale de la musique* (Bruxelles, 1835); t. I, p. LXVIII-LXXV.

adoptée, si cette notation avait répondu à la nature des mélodies dont on faisait usage dans les églises et dans les monastères du rit grec de l'Égypte, de la Syrie et de la Palestine; mais la notation grecque, destinée à représenter une musique simple et rhythmée, ne pouvait s'appliquer à ces mélodies orientales surchargées d'ornements, qui sont le type musical de l'Orient, comme le chant syllabique et mesuré est celui de l'Occident. Il fallait donc aux peuples orientaux une notation de groupes de sons, comme il en fallait une de sons isolés aux Grecs et aux Romains. Or, par cela même que la notation par groupes de sons était une nécessité pour le chant de l'Église grecque de l'Égypte et de la Syrie, il n'est pas vraisemblable que cette notation n'ait pris naissance qu'au huitième siècle, ni que ce soit un moine de ce temps qui l'ait inventée; car, si elle n'eût pas existé longtemps auparavant, comment aurait-on noté les livres de chant depuis la fin du deuxième siècle, où la liturgie grecque fut régulièrement formulée, jusqu'au huitième? Déjà, dans la messe attribuée à saint Jacques, quoiqu'elle ne lui appartienne pas, mais qui est certainement du deuxième siècle, des hymnes et des cantiques étaient chantés. Les liturgies de saint Basile et de saint Jean Chrysostome complétèrent, au quatrième siècle, le chant des offices selon le rit grec, et les monastères de l'Orient, dont la première institution date de cette époque, multiplièrent les copies de ces offices. Qu'un grand nombre de chants y aient été ajoutés par la suite, notamment par S. Jean Damascène, cela est incontestable; mais il n'en est pas moins vrai que les premiers chants ont dû être notés, et qu'ils n'ont pu l'être que par une notation en usage. Un système de notation compliqué, tel que celui du chant de l'Église grecque, ne pouvait être compris et mis en pratique de prime abord par les chantres, si quelque chose d'analogue et connu dès longtemps ne les y avait préparés. Ce quelque chose devait être une notation ancienne, plus ou moins modifiée par le temps, mais dont l'origine était, sans aucun doute, née de la nécessité d'exprimer ce qui est dans l'instinct musical des peuples sémitiques et des nations asiatiques.

Avant de nous livrer à la recherche de la contrée où a dû naître cette antique notation, il est nécessaire de constater que, chez tous les peuples anciens qui eurent une notation musicale, ses éléments ont été tirés de l'alphabet de la langue du pays : tel fut le point de départ dans les notations de l'Inde, de la Perse, de la Grèce, de l'Italie

et de la Chine. Diversement tournées, inclinées à droite ou à gauche, tronquées, modifiées, enfin, de diverses manières, les lettres ou les signes des mots sont devenus les notes des divers systèmes d'échelles des sons. Par analogie, il est vraisemblable que de grands États parvenus à un haut degré de civilisation, comme l'Égypte et l'Assyrie, n'ont pas été moins avancés que les autres pays dans l'art de représenter les sons par des signes. L'écriture cunéiforme, qui fut celle de Ninive et de Babylone, ne nous offre rien qui puisse nous conduire à la notation du chant de l'Église grecque : il n'en est pas de même à l'égard de l'Égypte, ainsi qu'on le verra tout à l'heure.

A la question, si les Égyptiens ont eu une notation musicale, on peut répondre par l'affirmative, parce qu'il n'était pas plus permis d'innover dans la musique que dans la sculpture et dans la peinture, car il y avait des types dont on ne pouvait s'écarter; or les types ne peuvent être confiés à la simple tradition, dont l'effet ordinaire est de les altérer jusqu'à certain point, par l'effet du temps et de la succession des générations. Pour se conserver intacts, les types musicaux devaient être notés : cela est de toute évidence. Mais quel était le système de notation employé dans ce but? La solution de cette question serait à peu près impossible si la similitude des signes de la notation des chants de l'Église grecque et de ceux de l'écriture démotique ou populaire des anciens Égyptiens, ainsi que d'un certain nombre de caractères de l'écriture hiératique du même peuple, ne faisait voir que les éléments de sa notation musicale ont été pris dans ses divers alphabets; car cette similitude ne peut être l'effet du hasard. Les modifications que les lettres des alphabets sanscrits, grecs, éthiopiens et autres reçurent en se transformant en notes de musique, doivent faire comprendre qu'il en a pu être ainsi chez les Égyptiens, à l'égard de leurs deux alphabets cursifs. Remarquons aussi qu'il y a, dans la notation en usage dans l'Église grecque, des signes composés avec des éléments simples, et que de pareils signes existent dans la notation égyptienne. Il ne s'agit pas de refaire le système de cette notation, ce qui serait une entreprise folle, puisque aucun fragment de musique notée de la terre des Pharaons n'a été retrouvé jusqu'au moment où ceci est écrit : l'objet de ce chapitre se réduit à démontrer que, la notation grecque du chant ecclésiastique étant formée de signes de l'ancienne écriture égyptienne, il y a lieu de

croire qu'elle est dérivée d'une notation antique prise à la même source, si toutefois elles ne sont pas identiques.

Dans le système de la notation du chant de l'Église grecque, il n'y a pas de notes proprement dites, c'est-à-dire de signes de tel ou tel son d'une gamme, car les chantres grecs n'ont pas connaissance du diapason fixe, ou du son modèle auquel se rapportent les autres. Il est vrai qu'il y a un point de départ qui peut être considéré comme la note principale de toute espèce de chant; mais le chœur prend ce ton en raison de la gravité ou de l'élévation des voix dont il est composé.

Le son qui sert de point de départ dans une mélodie, celui qui, comme le disent tous les auteurs de traités du chant de l'Église grecque, est *le commencement, le milieu et la fin de toute musique,* se représente par un signe appelé *ison*. Le signe de ce nom est d'une ressemblance exacte, avec celui des écritures hiératique et démotique qui répond au Δ grec et au ⲇ (dalda) copte. Le signe *oligon*, qui exprime une ascension de la voix égale à l'intervalle d'un ton, en commençant par l'*ison*, est un des caractères de la lettre N (Ⲛ de la langue copte). L'*oxéia*, signe de l'ascension d'un son supérieur à l'*ison*, n'est autre que l'un des caractères de la même lettre légèrement incliné. Le *kouphisma*, signe du mouvement du troisième son au quatrième, est un des caractères de la lettre K (*kabba* copte), dans l'écriture hiératique (1). Le *petasthe*, ascension du quatrième au cinquième son, se retrouve dans plusieurs caractères démotiques (2) de la lettre M (Ⲙ copte). Le *pélasthon*, exprimant le mouvement ascendant du cinquième au sixième son, est exactement l'un des nombreux caractères qui, dans les papyrus, répondent au Σ des Grecs, ou plus exactement au Ⲥ (*sima* copte) (3). Le double *kentema*, ou double *esprit*, qui se combine avec beaucoup de signes de l'écriture démotique, exprime l'ascension du sixième son au septième (4). Le signe du mouvement ascendant de tierce est le *kentema* simple,

(1) Champollion, *Grammaire égyptienne*, page 39, 4e colonne, signe n° 65.

(2) Le même, *Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens*, planche E, 4e colonne, n° 42.

(3) Le même, *Grammaire égyptienne*, p. 38, 2e col., signe 38.

(4) Le même, *Précis*, etc., planche D, col. 2e.

qui est un accessoire des caractères correspondants à l'H (hida), I (*iauda*) et C (*sima*) coptes. Le *hypsile*, caractère hiératique et démotique de *h* (B8 copte), est le signe d'ascension d'un mouvement de l'*ison* à la quinte (1).

Parmi les signes de mouvements descendants des sons, on trouve l'*apostrophe*, signe de O dans les écritures hiératique et démotique; il indique le mouvement descendant d'un ton, en partant de l'*ison* ou note tonale. Les deux apostrophes, signes de I et de ЄI, dans l'écriture hiératique, indiquent la descente du septième son au sixième. L'*aporrhoé*, qui est un des caractères de o et oγ, dans l'écriture démotique (2), est le signe d'un mouvement descendant de l'*ison* à la tierce inférieure. Le même mouvement s'exprime aussi par le *kratema hyporrhoon*, qui est une composition des deux *apostrophes* et de l'*aporrhoé*. L'*élaphron*, un des signes d'A, dans l'écriture hiératique (3), indique aussi le même mouvement, mais combiné avec certains ornements. Le *kamile*, signe descendant de l'*ison* à la quinte inférieure, est identiquement le même que celui de l'articulation B Υ, dans l'écriture démotique.

Pour rendre sensible à l'œil ces détails arides, on peut consulter le tableau ci-contre, où l'on trouvera, dans des colonnes correspondantes, les signes de la notation grecque, les caractères égyptiens, et la traduction en notation musicale.

---

(1) Champollion, *Grammaire égyptienne*, p. 45, signe 214.
(2) Même ouvrage, p. 37, n° 31.
(3) Même ouvrage, p. 36, n° 14.
(4) Champollion, *Précis*, etc., pl. B. n° 16.

Tableau comparatif des signes du chant de l'Église grecque et des caractères de l'écriture égyptienne.

Lettres de la langue copte.	Caractères démotiques de l'Égypte.	Noms des signes de la notation de l'Église grecque.	Signes de cette notation.	Signification des signes en notation européenne.
Ⲗ		Ison.		
Ⲛ		Oligon.		
Ⲛ		Oxeia.		
Ⲕ		Kouphisma.		
Ⲡ		Petasthe.		
Ⲥ		Pelasthon.		
ⲈⲒ		Double kentema.		
Ⲧ		Kentema.		
Ϩ		Hypsile.		
Ⲟ		Apostrophe.		
ⲒⲈⲒ		Double apostrophe.		
ⲞⲨ		Aporrhoé.		
»		Kratema hyporrhoon.		
ϫ		Elaphron.		
ⲂⲨ		Kamile.		

Ces signes ne représentent pas des intonations déterminées et invariables : leur signification est relative à la position de l'*ison*, c'est-à-dire au premier son de la gamme d'un mode ou ton. Le chant de l'Église grecque a quatre modes principaux appelés *authentiques*, et quatre modes dérivés de ceux-là, auxquels on donne le nom de *plagaux* (1). Le premier mode répondant aux cinq premières notes de notre gamme ascendante de *mi* mineur, sauf le diapason plus ou moins élevé, plus ou moins grave du chœur, l'*ison* est *mi*, et toutes les autres intonations ascendantes ou descendantes se réglant d'après cette note, il s'ensuit que la signification des signes du tableau changent, quant aux notes qu'ils représentent, mais non quant aux degrés du ton. Le deuxième mode a pour première note de la gamme, ou *ison*, *fa* dièse, et tous les signes, en conservant leur effet, changent encore d'intonation. Il en est ainsi du troisième mode, dont l'*ison* est *sol*, et du quatrième mode, qui a *la* pour première note ou *ison*.

Ce système de notation, qui n'attribue pas aux signes la faculté de représenter des notes invariables ou des intonations déterminées, et les destine seulement à indiquer des formules de succession, en raison du ton ou mode, appartient à l'Orient, et paraît avoir été connu dans la plus haute antiquité. Non-seulement ce système est caractéristique de la notation du chant de l'Église grecque, mais on le trouve, avec des signes différents, dans les livres de chant des Églises abyssiniennes et arméniennes. Les accents musicaux du chant religieux des juifs, dont les effets sont analogues, dérivent évidemment de la même source, et c'est encore le même système qui a donné naissance à la notation européenne connue sous le nom de *neumes*, dont le plus ancien monument connu date du septième siècle de l'ère chrétienne, et qui ne disparut complétement qu'au commencement du quinzième.

Sans entrer ici dans l'explication de la nature du chant de l'Église grecque, et des règles de sa notation, explication qui sera donnée en son lieu, il est nécessaire de faire connaître ce qui est appelé la *composition des signes* par les auteurs de traités de ce chant, et de démontrer que ce sont les seuls caractères de l'écriture égyptienne qui

---

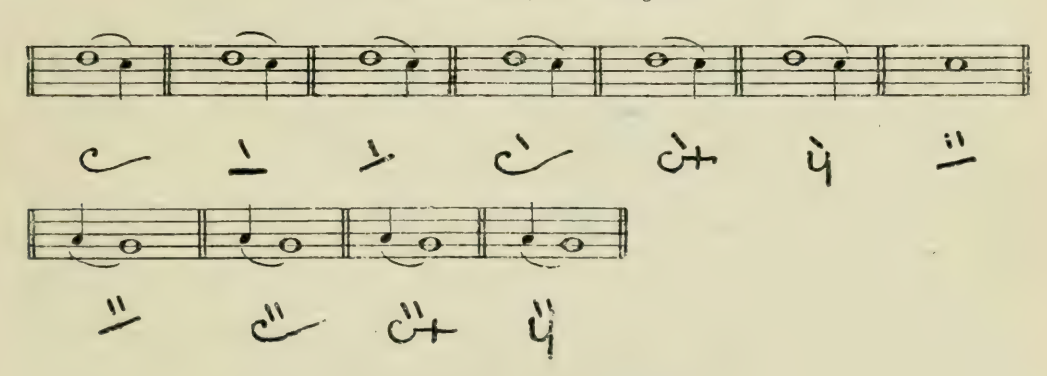
(1) Les moines grecs de l'Égypte admettent aussi quatre *modes moyens*, qui portent le nombre des tons de leur chant à douze, et qui sont intermédiaires des modes authentiques et plagaux ; mais la doctrine des huit tons est plus générale dans les monastères de l'Orient.

s'y produisent comme dans toutes les parties de cette notation. La série de ces signes composés n'offre en effet que des combinaisons des signes simples du tableau précédent, sans aucun élément nouveau. Ces combinaisons donneront lieu à une observation importante puisée dans la philologie comparée, de laquelle résultera une démonstration particulière de l'antiquité du système de notation dont il s'agit; mais, avant d'aborder cette observation et les inductions auxquelles elle conduit, il est indispensable d'étudier le tableau suivant des signes composés.

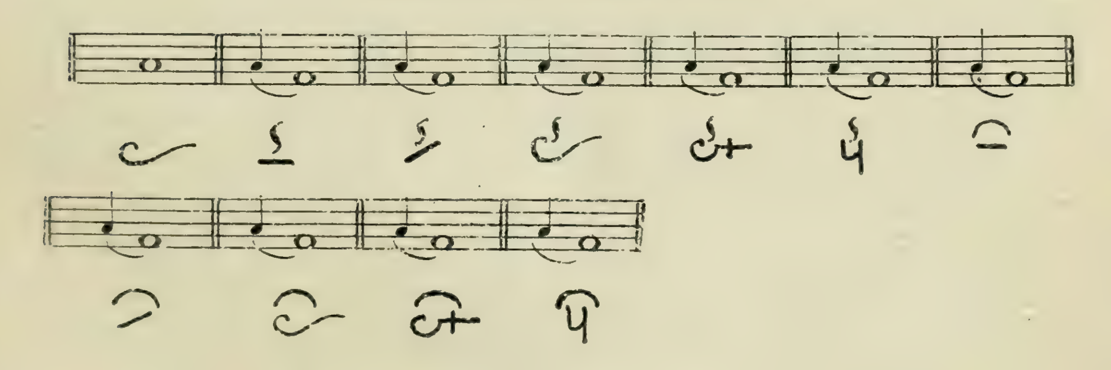
TABLEAU DES COMPOSITIONS DESCENDANTES.

LES SIGNES ASCENDANTS AU-DESSOUS DES SIGNES DESCENDANTS.

Descentes d'un degré.



Descentes de deux degrés.



Descentes de quatre degrés.

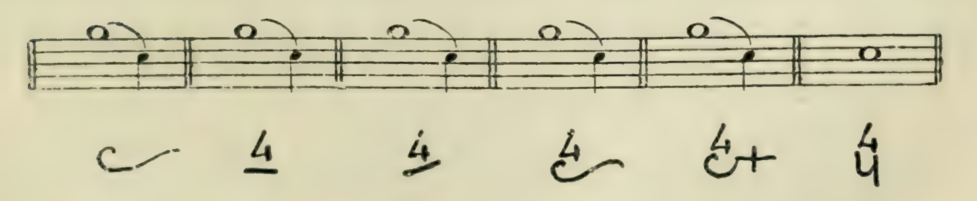
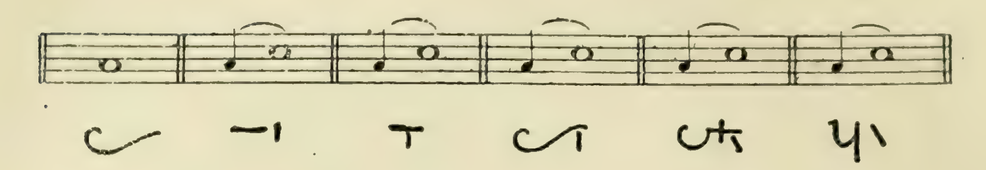
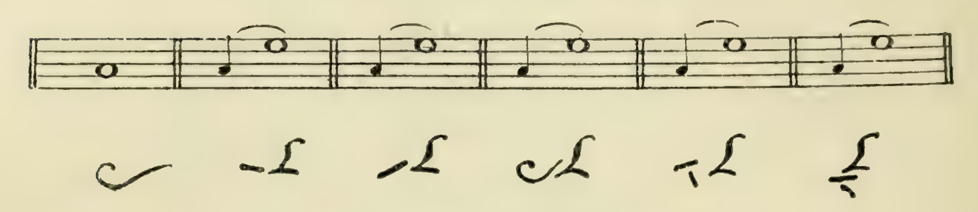


TABLEAU DES COMPOSITIONS ASCENDANTES.

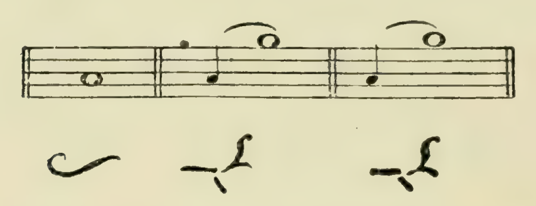
Signes ascendants de deux degrés.



Signes ascendants de quatre degrés.



Signes ascendants de six degrés.



Les auteurs des anciens traités manuscrits du chant de l'Église grecque se taisent sur les motifs qui ont fait imaginer et adopter ces signes compliqués pour l'indication de mouvements de la voix exprimés déjà par d'autres signes simples. Eux-mêmes ignoraient sans doute les causes de ce double emploi, car on n'en trouve pas plus d'explication dans l'ouvrage attribué à S. Jean de Damas que dans les autres. Le moine grec dont Villoteau reçut des leçons pratiques de chant en Égypte ne put lui donner aucun éclaircissement sur ce sujet (1).

Un fait très-remarquable, qui se manifeste dans le tableau qu'on vient de voir, est la multiplicité des signes par lesquels on exprime un seul mouvement de la voix d'un son sur un autre : ainsi, l'on y voit dix combinaisons de signes ascendants et descendants pour représenter le mouvement de la première note (*ison*), du premier ton

(1) Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, p. 394 et note de l'édition in-8°.

moyen, vers la note inférieure ; il en existe autant pour le mouvement de tierce inférieure ; on en trouve cinq pour le mouvement descendant de quinte; autant pour le mouvement ascendant de tierce; autant enfin pour le mouvement de quinte. Aucune explication de cette surabondance de signes pour une seule chose ne se trouve dans les traités du chant ecclésiastique grec dont on vient de parler. Villoteau, qui a fait une étude pratique de ce chant sous un maître indigène, n'en fournit pas davantage dans son exposition des signes. C'est qu'à vrai dire la tradition seule en a conservé l'usage; l'origine et le but sont généralement ignorés. Ce savant musicien s'en explique nettement dans ce passage de son livre : « Il est « évident qu'il règne parmi ces signes beaucoup de désordre et de « confusion ; s'ils eussent été classés méthodiquement, l'analogie au« rait facilité la connaissance de la nature et de la propriété de cha« cun d'eux ; mais les musiciens grecs modernes n'ont pas la moindre « idée de la méthode, et ce défaut répand dans leurs traités une telle « obscurité, qu'eux-mêmes ont de la peine à s'y reconnaître (1). »

A l'époque où Villoteau se livrait à ses recherches sur la musique en Égypte, l'antiquité égyptienne était imparfaitement connue, et la langue hiéroglyphique était encore un mystère; mais, dans les soixante années écoulées depuis lors, la philologie orientale a fait de grands progrès. Les découvertes de Champollion jeune dans les écritures égyptiennes, les travaux de Burnouf, de Lassen, de Westergaard, de Rawlinson et de Lepsius, sur les écritures cunéiformes, enfin, la création de la méthode connue sous le nom de *philologie comparée*, ont fourni des lumières qui permettent de résoudre des problèmes historiques auparavant insolubles. Un des faits importants constatés par suite de ces études est la multiplicité des signes répondant au même son dans les hiéroglyphes phonétiques, dans les écritures hiératique et démotique de l'Égypte, comme dans les trois systèmes d'écritures

(1) Ouvrage cité, p. 394, note. On verra cependant plus loin qu'un réformateur moderne du chant de l'Église grecque a donné la clef de la signification de ces signes multiples, dans les premières années de ce siècle. Voyez l'article *Chrysante de Madyte*, dans la *Biographie universelle des musiciens*, par l'auteur de cette *Histoire générale de la musique*, t. II, p. 297.

cunéiformes de Persépolis et de l'Assyrie. D'autre part, si les homophones sont en grand nombre dans ces écritures, on y trouve aussi le même signe employé pour des sons différents. Ces deux caractères essentiels constituent spécialement le système de ces écritures antiques, outre la suppression des voyelles, conformément aux langues sémitiques, avec lesquelles on leur a reconnu de nombreux points de contact. Par analogie, peut-être est-il permis de considérer les signes composés et surabondants de mouvements identiques de la voix comme appartenant au même système que la multiplicité des homophones dans les écritures égyptiennes, et d'en tirer la conséquence que ces signes remontent au même âge; conjecture d'autant plus justifiée, qu'ainsi qu'il a été dit tout à l'heure, les chantres grecs n'en ont que l'usage traditionnel, et n'en donnent aucune explication. Au reste, cette multiplicité de signes composés pour le même mouvement vocal n'est qu'apparente : chacune de ces compositions s'applique en réalité à une modification de l'intervalle radical représenté par le signe, comme on le verra dans ce qui suit. Ces modifications n'ont pas été saisies par Villoteau dans son travail, d'ailleurs fort utile, sur le chant de l'Église grecque; mais elles ont été expliquées d'une manière assez nette par Chrysante de Madyte, archevêque de Durazzo, en Illyrie, dans le troisième chapitre de son *Introduction à la théorie et à la pratique de la musique ecclésiastique* (1), ainsi que dans les sixième et septième chapitres du même ouvrage. On y voit que, parmi les différents signes qui représentent le même mouvement vocal, l'un signifie que le son doit être nasal; un autre, guttural; un troisième, fortement aspiré; un quatrième, que le second son du mouvement doit être divisé en deux; de telle sorte que le premier son se lie avec la première moitié du second, dont la deuxième moitié seulement doit recevoir la syllabe (2), de cette manière : effet D'au-

χρί - στε. χρί - στε

(1) Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Paris, 1821, in-8°.

(2) Τὸ ἐνδόφωνον προφέρει ἐκ τῆς ῥινὸς τὴν φωνὴν τοῦ χαρακτῆρος, εἰς τὸν ὁποῖον ὑπογράφεται. Chrysante de Madyte, ouvrage cité, chap. VI, 8, p. 18.

Τὸ ὁμαλὸν προξενεῖ ἕνα κυματισμὸν τῆς φωνῆς, ἐν τῷ λάρυγγι μὲ κἄποιαν ὀξύτητα. *Ibid.*, chap. VI, 3, p. 17.

tres signes composés indiquent un passage rapide d'une note à une autre, en passant par une note intermédiaire sans valeur de temps,

comme 

D'autres enfin, appartenant à un même mouvement vocal, indiquent qu'il doit être exécuté à demi-voix (1), ou lentement, ou avec rapidité. C'est ainsi que tous les signes, représentant un même mouvement de la voix, diffèrent cependant par la nature du son, par l'accent, par la vitesse, ou par quelque autre modification. Peut-être en était-il ainsi des caractères multiples des écritures égyptiennes destinés à représenter un même son. Déjà on a distingué entre eux des caractères d'aspiration et de non-aspiration, des articulations diverses, des lettres qui ne servent que pour certains cas; par exemple, pour les noms étrangers. La persévérance des études conduira sans doute à diminuer le nombre des homophones.

Il reste maintenant à établir qu'une autre classe de signes, appelés *grands signes*, ou *hypostases*, a une analogie non moins saisissante avec les caractères égyptiens que les signes ordinaires de la notation. La destination de ces hypostases est de représenter les divers genres d'ornements du chant, par les combinaisons de leurs caractères propres avec les signes des simples mouvements de la voix, d'un son à un autre. Par ces combinaisons fort simples, des phrases entières peuvent être représentées avec les trilles, les *apoggiatures*, et les groupes de sons rapides, dont les peuples de l'Égypte et de l'Asie occidentale font un constant usage. Le tableau suivant, en démontrant l'origine égyptienne des signes, complétera pour le lecteur la connaissance du système de notation du chant de l'église grecque.

---

(1) Προφέρονται δὲ λείως πως καὶ ἀδυνάτως οἱ φθόγγοι συνδεδεμένοι. *Ibid.*, chap. VI, 6, p. 18.

TABLEAU DES GRANDS SIGNES OU HYPOSTASES

comparés aux caractères correspondants des écritures égyptiennes.

Noms des signes de notation grecque.	Signes de la notation.	Caractères égyptiens.	Lettres coptes.
Paraklêtikê.			ⲓ. ⲓⲁ
Kratêma.			ϭ. ⲕ.
Lygisma.			ⲙⲟ
Kylisma.			ⲗ
Antikeno-Kylisma.		(?)	(?)
Tromikon.			ⲁ.
Ekstrepton.			ⲁ
Tromikon synagma.			ⲁ. ⲉ. ⲟ.
Psiphiston			ⲟⲩ
Psiphiston synagma.			ⲙ
Antikenoma.			ⲱ
Omalon.			ⲟⲩ. ⲱ.
Themastimos Exô.			ⲟⲩ
Hétéros Exô.		(?)	(?)
Epegerma.			ⲉⲓ. ⲏ.
Parakalisma.			ⲡ
Hétéron parakalisma.			ⲗ. ⲧ.
Psiphiston parakalisma.			ⲁ. ⲉ.
Xiron Klasma.		(?)	(?)
Argo-syntheton.			ⲃ
Apoderma. (Signe de temps.)		(?)	(?)
Thês Apothês.		(?)	(?)
Thema Haploun.		(?)	(?)

Noms des signes de notation grecque.	Signes de la notation.	Caractères égyptiens.	Lettres coptes.
Choreuma.			ϭc
Tzakisma. (Signe de temps sous un autre nom.)			ογ. o.
Piasma. (Signe de temps.)			c. Σ.
Shisvora.			ϭ. c.
Synagma.			Γ. γ. κ.
Enarxis.			ϭ. κ.
Signes de temps.			
Klasma.			ογ. o.
Aplé.			N. n.
Diplé.			ι. н.
Kratêma.			ϭ. κ.
Apoderma.		(?)	(?)
Bareia.			N.
Piasma.			c. Σ.
Gorgon.			ογ. γ. o.
Argon.			
Signe de respiration.			
Stauros.			ω

Observation. Plusieurs de ces signes, dont on ne trouve pas les équivalents dans les écritures égyptiennes, sont évidemment modifiés ou tronqués; ainsi l'*apoderma* n'est qu'un fragment de ce caractère hiératique :

Quelle que soit la défiance que rencontre inévitablement le résultat d'un travail archéologique tel que celui auquel je me suis livré, concernant les rapports de la notation du chant de l'Église grecque avec les caractères des anciennes écritures égyptiennes, il me paraît difficile, même aux esprits les plus sceptiques, de contester l'évidence de ces rapports, en présence des tableaux qui viennent d'être mis sous les yeux des lecteurs, et dont ils peuvent vérifier l'exactitude (1). La prudence oblige sans doute à ne pas hâter les conclusions dans les problèmes qui ont pour objet une antiquité antéhistorique; mais ici le fait d'identité des signes se présente dans des conditions telles, qu'il est à l'abri de toute contestation. Dira-t-on que cette identité ne suffit pas pour établir la preuve que la notation par les caractères des écritures égyptiennes appartient en propre aux anciens habitants de l'Égypte, et que Jean Damascène n'a pas puisé dans ces caractères les éléments de la notation qui lui est attribuée? Mais quelle apparence y a-t-il qu'au huitième siècle, alors que les anciennes écritures de l'Égypte avaient disparu et avaient été remplacées par l'alphabet copte, dérivé du grec, le saint personnage ait été chercher, dans une écriture oubliée, d'une manière arbitraire, les signes d'une notation difficile, compliquée à l'excès, et qui aurait été inconnue jusqu'à lui? On peut ajouter aussi qu'il n'y a aucune probabilité qu'un système de notation hérissé de si grandes difficultés ait pu être compris immédiatement et mis en usage dans toutes les églises grecques de l'Orient. Que les premiers chrétiens de l'Égypte, trouvant dans le pays une notation établie et connue, au moins des prêtres et des initiés de l'ancienne religion, s'en soient servis pour écrire leurs chants, cela est dans l'ordre naturel des choses; mais que ces anciens caractères aient été tirés de l'oubli, après cinq ou six siècles, pour former un système nouveau, rebutant par ses complications, la raison repousse une pareille hypothèse.

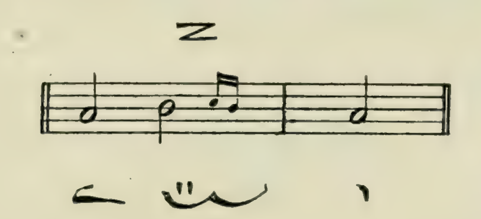
Il est d'ailleurs un fait important qui ne doit pas être perdu de vue, à savoir que le chant orné à l'excès de l'Église grecque d'Orient ne lui est pas particulier; que l'usage immodéré des fioritures est gé-
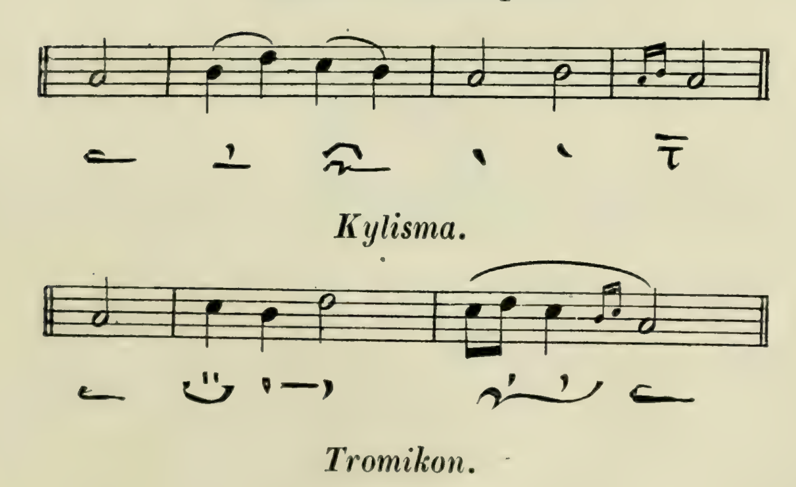
---

(1) Cf. Champollion, *Grammaire égyptienne, ou principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne appliquée à la représentation de la langue parlée;* Paris, Firmin Didot frères, 1836, in-fol. p. 35-46; etc. *Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens,* etc., par le même; Paris, 1828; pl. A-K.

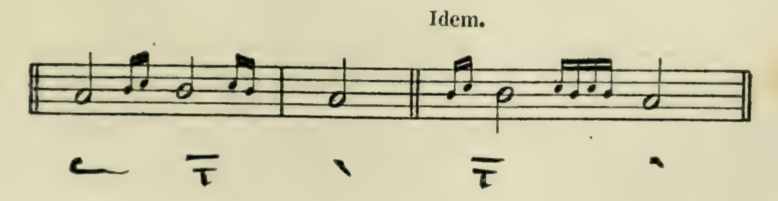
néral dans toute l'Arabie, dans la Turquie asiatique, dans l'Arménie, dans la Syrie, en Égypte, en Éthiopie, sur les côtes barbaresques, et qu'il a été transporté par les Maures en Espagne, où il existe encore dans le chant populaire. C'est un caractère essentiel du chant oriental, dont l'origine remonte aux temps les plus anciens. Or la composition des grands signes dont on vient de voir le tableau, avec les autres signes de la notation du chant grec, a précisément pour objet d'exprimer par des caractères spéciaux ces ornements de toute espèce, et tout porte à croire que ces signes, répondant à une nécessité du chant de l'Orient qui existait dès la plus haute antiquité, remontent à l'époque de la grande civilisation de l'Égypte, et sont antérieurs aux dominations étrangères dans cette contrée. On trouve ci-après la traduction en notation moderne de quelques-uns de ces signes.
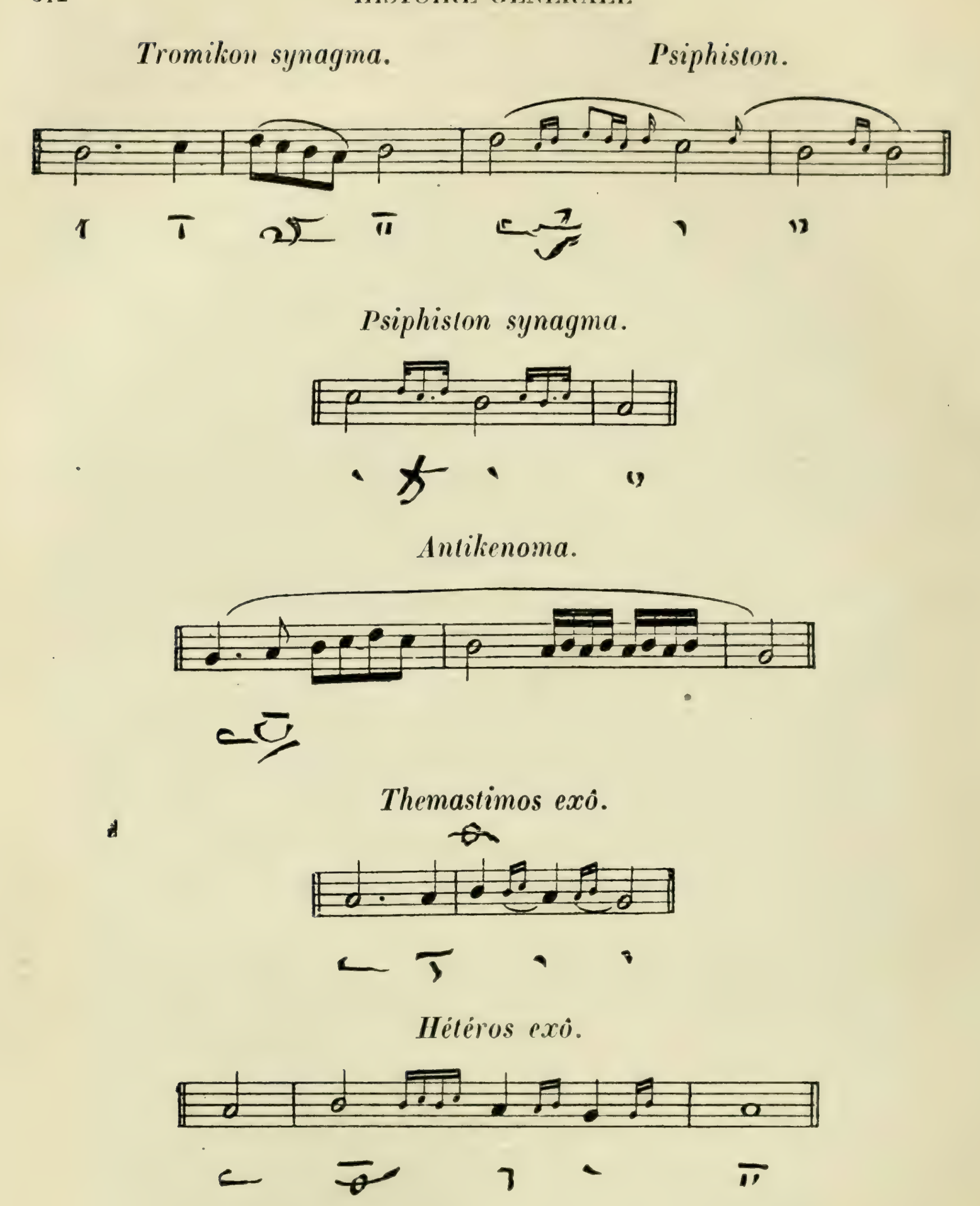
Paraklétiké combiné avec l'hétéron parakalisma et les signes ordinaires de la notation.



Lygisma et Ekstrepton.







Les chants de tous les peuples sont mesurés, sauf quelques rares exceptions qui semblent n'avoir été que des caprices populaires, et les chants des églises chrétiennes, particulièrement le plain-chant catholique. Lors même que la loi générale de la mesure du temps musical, dont la base est dans l'organisation humaine, ne nous porterait pas à croire que les chants des Égyptiens y étaient soumis, nous aurions une démonstration irrésistible de l'existence du chant mesuré chez ce peuple, par l'attitude des chanteurs, marquant les

temps de la mesure par les mouvements des mains, dans les représentations peintes et sculptées de concerts vocaux que nous offrent les monuments de l'Égypte. Mais quels étaient les systèmes de mesure et de rhythme dans le chant égyptien? La mesure avait-elle pour éléments uniques, comme dans la musique moderne, les simples et fondamentales combinaisons binaires et ternaires de temps, dans un ordre uniforme et régulier? Y admettait-on les divers degrés de vitesse et de lenteur que nous exprimons par les mots *allegro*, *allegretto*, *vivace*, *moderato*, *andante*, *adagio?* Ou bien, la mesure était-elle variable et avait-elle des éléments plus compliqués par l'influence de la parole chantée? Si la solution certaine de ces problèmes ne peut être espérée, nous avons du moins l'induction générale de ce qui exista dans le passé sous ce rapport, en nous appuyant sur la musique qu'on entend aujourd'hui dans les mêmes contrées; car, ainsi que nous l'avons dit à plusieurs reprises, les traditions ne s'effacent jamais d'une manière absolue chez les peuples d'origine sémitique. Or tous les chants des diverses populations actuelles de l'Égypte sont mesurés en temps binaires égaux, c'est-à-dire en mesures à deux temps et à quatre, ou en temps binaires à divisions ternaires, marqués dans la musique européenne par le chiffre $\frac{6}{8}$. En général, en Orient, le mouvement des chants est modéré, ou même lent et empreint d'un sentiment vague et rêveur; mais, dans la danse, il s'accélère par degrés jusqu'à la plus grande vitesse.

Cependant les grands signes ou hypostases de temps, appelés *aphones* parce qu'ils ne se chantent pas, bien qu'ils se combinent avec les signes des sons, ces hypostases, qui sont au nombre de neuf (1), prouvent que la mesure ternaire n'était pas inconnue aux Égyptiens de l'antiquité, et Chrysante de Madyte a démontré cette vérité, quant au chant de l'Église grecque, en disant que lorsque l'*aplé* se combine avec le *gorgon*, l'unité de temps se divise en trois : il ajoute que si l'*aplé* est placé à gauche, le premier son vaut deux tiers (deux temps) et le second un tiers (un temps); mais que si l'*aplé* est placé à droite, le premier son ne vaut qu'un tiers (un temps), et le second deux tiers (deux temps) (2).

---

(1) Voyez la table de ces signes, chap. VI, pl. IV.

(2) Ὅτε δὲ κεῖται παρ' αὐτῷ ἁπλῆ, διαιρεῖ τὸν χρόνον εἰς τρία· καὶ εἰ μὲν ἀριστερόθεν ἡ ἁπλῆ κεῖται οὕτως, ὁ μὲν πρῶτος φθόγγος ἐξοδεύει τὰ δύο τρίτα, ὁ δὲ δεύτερος, τὸ ἕν· εἰ δὲ

Villoteau, qui n'avait acquis qu'une connaissance sommaire de cette partie du chant de l'Église grecque, vraisemblablement à cause de l'exécution défectueuse qu'il en avait entendue, s'exprime ainsi à ce sujet : « Quoique les Grecs modernes ne déterminent pas la durée « de leurs sons dans le chant d'une manière aussi exacte et aussi pré- « cise que nous le faisons pour notre mesure et avec nos notes, on « peut cependant.... établir entre eux la proportion suivante, que « nous exprimons ainsi avec nos figures de notes :

Apoderma.	1 (unité de temps). . .	𝅝
Barcia.	$\frac{3}{4}$	𝅗𝅥.
Diplé	$\frac{1}{2}$	𝅗𝅥
Kratêma.	$\frac{3}{8}$	𝅘𝅥.
Argon.	$\frac{1}{4}$	𝅘𝅥
Piasma	$\frac{3}{16}$	𝅘𝅥𝅮.
Tzakisma	$\frac{1}{8}$	𝅘𝅥𝅮

« Cependant toutes ces valeurs, comme l'expérience nous l'a prouvé, « ne sont qu'approximativement, et non aussi rigoureusement dé- « terminées que nous les donnons ici (1) ».

Chrysante de Madyte est en contradiction manifeste avec l'auteur de ce passage, et sans aucun doute il est dans le vrai, lorsqu'il écrit : « Le temps se mesure par le mouvement de la main du haut en bas, « en frappant le genou (2). » Ici l'écrivain est d'accord avec ce que nous montrent les antiquités de l'Égypte, ainsi qu'on a pu le voir dans les figures 55, 56, 60 et 65. Or on ne peut marquer la mesure avec la main, sans donner à toutes les notes du chant une valeur de durée rigoureusement déterminée. Il n'y a donc pas de témérité à croire que la tradition de ces valeurs de temps s'est faite d'âge en

δεξιόθεν ἡ ἁπλῆ κεῖται οὕτως ὁ μὲν πρῶτος φθόγγος ἐξοδεύει τὸ ἕν, ὁ δὲ δεύτερος, τὰ δύο. Ouvrage cité, ch. V, p. 14.

(1) *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, p. 414.

(2) Καταμετρεῖται δὲ ὁ χρόνος, μὲ τὸ νὰ κινῆται ἡ χεὶρ ἄνω καὶ κάτω, κρούουσα τὸ γόνυ. Ouvrage cité, chap. V, p. 12.

âge, depuis les plus anciennes époques, avec les signes qui les représentent.

Ici finit, sinon l'histoire, au moins l'archéologie musicale de l'ancienne Égypte. L'histoire réelle d'un art ne peut se faire en l'absence de ses monuments : ainsi qu'il a été dit précédemment, les chants qui auraient pu nous faire saisir le caractère de la musique égyptienne ne sont pas parvenus jusqu'à nous : ces monuments de l'art n'existant plus, je n'ai pu recourir qu'à l'induction pour approcher autant que possible de la vérité dans ce sujet obscur. Juger du passé par le présent, lorsqu'il s'agit des populations si originales de l'Orient, est le moyen le plus sûr d'éviter l'erreur; c'est celui qui a été mis en usage pour cette partie de l'histoire générale de la musique.

LIVRE DEUXIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES CHALDÉENS, LES BABYLONIENS, LES ASSYRIENS ET LES PHÉNICIENS.

CHAPITRE PREMIER.

LES PEUPLES ANCIENS DE L'ASIE OCCIDENTALE ÉTAIENT TOUS DE RACE SÉMITIQUE : ILS ONT PARLÉ DES LANGUES ANALOGUES, ET LA MUSIQUE ÉTAIT IDENTIQUE CHEZ TOUTES CES NATIONS.

Après avoir été de simples familles, les populations sémitiques se multiplièrent en Asie avec plus ou moins de rapidité, en raison du sol, du climat, des circonstances, et surtout des chances de la guerre; car, oubliant leur commune origine, les diverses tribus se considéraient comme ennemies, et, tour à tour victorieuses ou vaincues, elles portaient les unes chez les autres la destruction et l'esclavage.

Quelques-unes de ces tribus devinrent avec le temps de grands peuples qui fondèrent de puissants empires, dont les débris de monuments, récemment rendus à la lumière, attestent à la fois et l'avancement de la civilisation, et la misérable condition de l'humanité, sous un despotisme monstrueux. Ninive, Babylone, Tyr et l'Égypte nous révèlent les grandeurs et les misères de l'antiquité sémitique (1); nous y retrouvons l'histoire parlante, les langues, les arts et l'industrie de ces colosses politiques, disparus pour jamais; mais le grand intérêt qui s'attache à ces découvertes consiste à démontrer les rapports d'origine entre les Égyptiens, les Chaldéens, les Assyriens, les Phéniciens et les autres familles sémitiques. Si la diversité des religions, les conquêtes, le luxe et le despotisme ont altéré la physiono-

(1) Voyez les objections de M. E. Renan contre les rapports de race et de langue entre les Chaldéens et les Assyriens avec les Sémites de la Judée, de l'Arabie et de la Syrie, ainsi que la discussion de ces objections, dans l'introduction de cette histoire, t. I, p. 114-115.

mie et le caractère des habitants de ces puissants États, jusqu'à leur faire perdre les rapports extérieurs qu'ils avaient avec les Hébreux et les Arabes, il reste, dans les monuments des langues, assez de points de contact pour démontrer entre eux l'identité de race.

A l'égard des Sémites placés en dehors du cercle d'activité des grands empires, ils sont restés ce qu'ils étaient trois ou quatre mille ans avant l'époque actuelle. Le caractère, les mœurs, la manière de se vêtir, les ustensiles de la vie civile, les instruments aratoires, la culture des champs, sont aujourd'hui ce que les représentent les monuments antiques. Les habitudes et les penchants des peuples de l'Asie rappellent à chaque instant les récits de la Bible, et ce qui n'est pas moins remarquable, le système des langues, en dépit des variations de dialectes, n'a pas changé depuis les temps les plus anciens.

Il est d'un haut intérêt, pour l'histoire de la musique, de constater ici ces vérités, et de s'attacher particulièrement à l'analogie, ainsi qu'à la perpétuité du système des langues sémitiques, rendues évidentes par les récentes découvertes, et par des travaux où la patience et la sagacité se montrent dignes d'admiration. Il est maintenant démontré que les alphabets hébreu, syriaque, phénicien, arabe, appartiennent au même système que les langues araméennes de l'antiquité, c'est-à-dire celles qui étaient parlées dans l'Assyrie, la Babylonie, la Chaldée, et même en Égypte. Dans ces langues, les voyelles ne possédaient pas plus un son fixe que dans celles des Hébreux, des Arabes et des Syriens; écoutons à ce sujet les remarques de Champollion : « Les caractères phonétiques égyptiens tiennent à un système « véritablement *alphabétique*, comme celui des Arabes actuels et ceux « des anciens peuples de l'Asie occidentale, les Hébreux, les Syriens « et les Phéniciens. On ne peut, sous aucun rapport, les considérer « comme des *signes syllabiques* proprement dits...... Le motif déter- « minant de ces peuples, pour n'écrire habituellement que les con- « sonnes et les principales voyelles (initiales) des mots, fut sans doute « le même qui guidait les Égyptiens dans une semblable pratique. « Mais quel fut ce motif? J'ignore si l'on a, à cet égard, des raisons « plus positives à alléguer que le son vague des voyelles dans les « langues parlées de ces peuples; voyelles qui n'ont point un son « aussi brillant et aussi décidé que celui des langues de notre Europe « méridionale. Le son des voyelles est si fugitif, et la manière de « prononcer celles d'un même mot varie tellement d'un canton à

« l'autre, et souvent même d'un individu à un autre, qu'il était na-
« turel, lors de la création des alphabets égyptien, phénicien, hé-
« breu, syrien, etc., de n'accorder qu'une importance bien secondaire
« à l'expression des voyelles (1). »

Depuis que Champollion a écrit ce passage, les savants travaux d'Eugène Burnouf (2), de Westergaard (3), de Chr. Lassen (4), de Rawlinson (5), et en dernier lieu, de M. Jules Oppert (6), ont jeté de vives lumières sur les trois systèmes d'écritures cunéiformes (7), présentés par les inscriptions de Persépolis, par les débris des monuments de Ninive, découverts à Khorsabad, à Koyoundjick et à Nemrod, et par les briques peintes de Babylone. Leur alphabet a été refait, et leur système présente, dans les langues araméennes de l'Assyrie et de la Chaldée, les mêmes particularités qu'on remarque dans toutes les langues sémitiques, quant à l'absence des voyelles médiales et de la classification des consonnes.

Une difficulté semble s'élever ici à l'occasion des inscriptions trilingues de Persépolis, dont le texte est en *zend*, langue parlée en Perse, sous les rois de la dynastie achéménide, et qui était dérivée de la même source que le sanscrit, où les voyelles abondent. Cependant le texte est écrit dans le système le plus simple de l'écriture cunéiforme, ce qui semble contradictoire; mais E. Burnouf a expliqué ce fait dans le passage suivant : « Nous avons montré, en ce qui concerne
« l'écriture persépolitaine, considérée dans son rapport avec la langue
« de ces inscriptions, que cette écriture ne représente pas toutes les
« lettres qui sont étymologiquement nécessaires dans chacun des mots
« que nous trouvons sur nos monuments..... Ce désaccord (entre
« l'écriture cunéiforme et la langue de ces inscriptions) a été démon-

---

(1) *Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens*, 2e édit., p. 365.

(2) *Mémoires sur deux inscriptions cunéiformes trouvées près d'Hamadan*, etc. Paris, Impr. royale, 1836, in-4°.

(3) *Ueber die Keilinschriften des ersten und zweiten Gattung* (Sur les inscriptions cunéiformes des premier et deuxième systèmes). Bonn, 1845, in-8°.

(4) *Die alte persischen Keilinschriften*. Bonn, 1836, in-8°.

(5) *Memoirs on cuneiform inscriptions*. Londres, 1846, in-8°.

(6) Revue archéologique, t. V, p. 1-35. — *Journal Asiatique*, t. XVII, p. 355 et suiv.; t. XVIII, p. 56 et suivantes ; 322 et suiv.; p. 553 et suiv.; t. XIX, p. 140 et suiv.

(7) L'écriture *cunéiforme*, qui fut en usage chez les peuples anciens d'une partie de l'Asie, est appelée ainsi parce que son élément fondamental est un trait en forme de clou ou de coin, diversement combiné.

« tré à nos yeux quand nous avons constaté que le dialecte de ces « inscriptions persépolitaines appartient à la famille des idiomes « indo-persans, dans lesquels l'*indication complète et régulière des* « *voyelles est un des besoins de la langue et un des produits de l'écriture.* « Nous n'avons pas hésité à regarder ce désaccord comme résultant « de la lutte de deux systèmes différents ; et, comme ces deux systèmes « existent en Asie, sous les noms plus ou moins exacts de *sémitique* « et *japhétique*, c'est à leur rencontre que nous avons attribué le peu « d'harmonie qui se remarque entre l'écriture et le dialecte de nos « inscriptions.

« Nous pouvons donc admettre comme établi le fait que le système « d'écriture qui occupe le premier rang sur les monuments de Per- « sépolis est d'origine sémitique, et qu'il a été emprunté à un peuple « qui en possédait l'usage, par les Perses qui ne le connaissaient pas « auparavant (1). »

Pour avoir l'explication du fait singulier de ces inscriptions en trois langues et en trois systèmes d'écritures cunéiformes, lesquelles sont gravées sur des rochers, sur les murs des palais, sur des vases et sur d'autres monuments de Persépolis, il faut se souvenir que Cyrus, roi de Perse, de la dynastie des Achéménides, après la conquête de la Lydie et de toute la Babylonie ou Chaldée, hérita, par sa mère Mandane, du royaume de Médie, 536 ans avant Jésus-Christ, et réunit ainsi presque toute l'Asie sous sa domination. De là vint la nécessité de rendre les inscriptions historiques intelligibles aux divers peuples réunis sous le même sceptre, et le choix du caractère cunéiforme en usage pour chaque langue, ou analogue à leur caractère. On remarque, en effet, dans les inscriptions de Persépolis, un système différent de combinaisons de caractères de cette espèce, approprié à la langue employée. Le plus simple, composé du moindre nombre de caractères, et dans lequel on a constaté qu'il n'y a pas d'*homophones*, ou de lettres différentes ayant le même son, celui-là, disons-nous, suppose un état plus avancé de connaissances et de civilisation : c'est celui qui a été choisi pour le texte zend. On n'a pas jusqu'à ce jour de renseignements certains sur le peuple qui a fait usage du second système d'écriture cunéiforme. Le troisième est celui qui se

(1) *Mémoire sur deux inscriptions cunéiformes,* etc., p. 160.

retrouve sur les monuments assyriens de Ninive. C'est le plus compliqué; ses caractères sont en très-grand nombre; les homophones y abondent; enfin tout indique, dans ce système, une antiquité plus reculée; ce qui coïncide avec l'histoire du premier empire d'Assyrie, qui fut le plus ancien grand État formé en Asie. Les rapports de ce système avec celui des écritures phonétiques de l'Égypte ont été ingénieusement établis par M. Isidore de Lowenstern (1). Au reste, les trois systèmes d'écritures cunéiformes ne sont pas seulement analogues par leur élément constitutif; ils le sont aussi par leur caractère fondamental, l'absence de voyelles.

Il résulte de ce qui précède que tous les peuples de l'Asie occidentale sont de même race; qu'ils ont parlé des langues analogues, ou même presque identiques par les points essentiels, dès les temps les plus anciens, comme furent l'hébreu primitif, le phénicien, le chaldéen, l'ancien arabe et d'autres dialectes; que les langues modernes parlées par les peuples qui habitent maintenant les mêmes contrées ont conservé leur parenté avec les anciennes par les racines, ainsi qu'on le voit chez les diverses tribus arabes, dans la Syrie, chez les Kurdes ou Kourdes, particulièrement chez les *Djézidis*, descendants des Chaldéens et qui peuplent l'ancienne Mésopotamie, aujourd'hui le *Djésireh* (Turquie d'Asie). Dans les colonies phéniciennes, nous remarquons des faits semblables. Un savant de nos jours a démontré (2), non-seulement l'identité de la langue punique ou carthaginoise avec le phénicien et l'hébreu, mais encore l'analogie de leurs caractères graphiques. Il a constaté également, par l'analyse de quelques inscriptions

---

(1) *Exposé des éléments constitutifs de la troisième écriture cunéiforme de Persépolis.* Paris, 1847, p. 70 et suiv.

(2) A.-C. Judas, *Étude démonstrative de la langue phénicienne et de la langue libyque.* Paris, 1847, in-4°; travail remarquable, où l'auteur fait preuve d'autant de sagacité que de solide érudition. M. Judas porte la plus rigoureuse exactitude dans ses analyses de la célèbre inscription de Marseille, de celles qui ont été récemment découvertes en Afrique, et des médailles asmonéennes ou des Machabées. Au surplus, il a, comme appuis de sa thèse, les opinions d'Étienne Quatremère, de Tyschen et de Gesenius. Saint Jérome a dit d'ailleurs : *Tyrus et Sidon in Phœnices littore principes civitatis vel, quarum Carthago colonia. Unde et Pœni sermone corrupto quasi Phœni appellantur. Quarum lingua linguæ hebreæ magna ex parte confinis est.* (In Jerem. 5, 25.) Et ailleurs : *Lingua quoque pœnica, quæ de Hebreæorum fontibus manare dicitur, proprie virgo alma appellatur.* (In Jes. 3, 7.) Au temps de S. Augustin, la langue punique était encore parlée par le peuple de son diocèse; lui-même dit de cette langue et de l'hébreu : *Istæ linguæ non multum inter se differunt.* (*Quæst. in Judices*, lib. VII, *Quæst.* 16.)

libyques, particulièrement par l'inscription bilingue, c'est-à-dire punique et libyque, découverte en 1631 à Dagga (l'ancienne *Thugga*, près de Tunis), l'analogie de la langue phénicienne ou carthaginoise avec celle des peuples de la Libye et de la Numidie, aujourd'hui les Berbers ou Kabyles.

Répétons-le donc avec assurance, il y a communauté d'origine, d'organisation physique, de caractère, de mœurs et de langue entre tous les peuples issus de la famille qui, après la grande catastrophe du déluge, descendit des hauteurs de l'Himalaya, par le versant occidental, dans les plaines de l'Asie caucasienne. Tous sont Arabes, sous quelque dénomination qu'ils soient connus; tous ont la même conformation physiologique; tous, nonobstant la longue succession des siècles, des guerres incessantes et des dominations étrangères, ont conservé leurs points de contact essentiels, leurs penchants analogues et leur physionomie antique. Le goût de la musique est uniforme chez tous; car, dans toute cette grande famille sémitique, on trouve les échelles de sons divisées par les mêmes intervalles. Ils ont la même multiplicité de modes pour l'ordre de succession de ces intervalles; le même caractère dans les mélodies; le même luxe d'ornements du chant, composés de chevrotements, de trilles, de ports de voix et de groupes de notes de toutes formes; la même absence de l'usage de l'harmonie; le même emploi des instruments à manche et à cordes pincées, pour les ritournelles et pour soutenir les intonations de la voix, les mêmes tympanons à cordes frappées par des baguettes ou pincées par les doigts, enfin les mêmes tendances populaires à marquer le rhythme de la danse par des tambours, de petites timbales, des cymbales et des crotales de diverses formes : tout cela, disons-nous, se trouve chez tous les peuples issus de la même souche, et l'identité est évidente entre les temps les plus anciens et l'époque actuelle, comme on en aura la preuve dans le cours de cette histoire. Si l'on rencontre aujourd'hui, dans quelques grandes villes de l'Asie ainsi qu'en Égypte, des instruments à archet qui n'y existaient pas dans l'antiquité, ils y sont venus de l'étranger et ne sont que de grossières imitations de ceux des Européens. Il suffit de lire les relations des voyageurs pour avoir la conviction que la musique dont les oreilles sont frappées à Damas, à Bagdad, à Mossoul, à Jérusalem, est la même qui résonne au Caire, à Maroc, à Tanger, à Tunis et dans l'Algérie. Les provinces de l'Espagne qui furent autrefois les royaumes arabes et maures de Cordoue, de Gre-

nade et de Tolède, en ont conservé des traditions saisissantes (1).

Un seul moyen nous est offert pour arriver, sinon à une connaissance certaine, au moins à une probabilité satisfaisante de ce que fut la musique des peuples de race sémitique dans l'antiquité : il consiste à considérer la situation actuelle de cet art en Orient. Lorsque Champollion entreprit la rude tâche d'expliquer les hiéroglyphes de l'ancienne Égypte, il comprit la nécessité d'étudier les points de contact qu'il pouvait y avoir entre la langue des anciens habitants du pays et celle de leurs descendants. A l'aide de la célèbre inscription découverte à Rosette pendant l'expédition française (1799), laquelle offre un texte hiéroglyphique expliqué par la langue vulgaire de l'Égypte, en écriture phonétique, et avec une traduction en langue grecque, il acquit la conviction que la langue des Cobtes ou Coptes, descendants des anciens Égyptiens et habitant encore sur le même sol, fut, sauf les modifications produites par le temps, la langue du peuple de l'antiquité, et c'est cette même langue qui a conduit Champollion à refaire la grammaire des hiéroglyphes ainsi que les alphabets hiératique et démotique de l'ancienne Égypte. Ses études ont eu pour résultat de rendre sensibles les points de contact de cette langue avec l'hébreu et les autres langues sémitiques. Les mêmes principes généraux ont été, depuis lors, les guides des philologues qui se sont voués à l'étude des écritures cunéiformes, et tous sont parvenus à la conviction que le troisième système de ces écritures, à savoir, celui des inscriptions de Ninive et de Babylone, est l'expression graphique d'une langue sémitique qui a des analogies frappantes avec l'ancienne langue égyptienne. Suivons donc une direction analogue, et voyons ce qu'a dû être le système général de la musique des anciens peuples sémitiques, en prenant pour base les chants et les instruments de leurs descendants, et en les comparant avec les instruments assyriens que nous ont fait connaître les récentes découvertes des ruines de Ninive.

(1) « Les airs du centre et du midi de l'Espagne sont donc les plus intéressants à connaître « et à étudier... Ce type caractéristique s'est surtout conservé dans les localités où la domina- « tion mauresque a jeté des racines profondes, comme en Andalousie ; on la retrouve chez les « *gitanos*, avec ses intervalles de tiers et de quarts de ton et avec la multitude d'ornements sous « lesquels le chant est caché, avec sa tonalité vague, enfin, avec tous les caractères que « M. Fétis lui attribue dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique, etc.* » (*Rapport sur l'état de la musique en Espagne*, par M. Gevaert, dans le t. XIX des Bulletins de l'Académie royale de Belgique, n° I.)

CHAPITRE DEUXIÈME.

DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DES ASSYRIENS ET DES BABYLONIENS.

§ I.

Instruments à cordes.

On a déjà vu (*Introduction*, § IX) que les systèmes musicaux des peuples les plus anciens n'ont pas eu pour base la constitution de la gamme diatonique ; et la flûte traversière de l'Égypte, dont le diapason et l'étendue ont été retrouvés par d'heureux travaux de recherches, nous a prouvé que l'échelle tonale des Égyptiens était chromatique. Cette démonstration a été corroborée par le nombre des cordes des grandes harpes du même peuple dont nous voyons les représentations dans les peintures des hypogées, et parmi lesquelles il en est qui sont montées de 22 cordes. Si ces instruments avaient été accordés diatoniquement, ils auraient embrassé une étendue de trois octaves, c'est-à-dire à peu près le double de l'étendue des voix ordinaires; or il est démontré, par l'état actuel de la musique dans tout l'Orient, que les instruments n'y ont jamais eu d'autre destination que de jouer des ritournelles et de suivre la voix, ou plutôt de la guider dans le chant. Cette considération établit comme un fait à l'abri de toute contestation, que les harpes étaient accordées, comme les flûtes, dans une échelle chromatique, en sorte que les 22 cordes de la plus étendue de ces harpes ne formaient qu'un peu moins de deux octaves.

Les harpes assyriennes représentées sur un bas-relief du plus haut intérêt, trouvé par M. Layard, dans les ruines de Ninive (1), à Koyoundjek (Turquie asiatique ou ancienne Mésopotamie), indiquent, par le grand nombre de leurs cordes, un système d'accord analogue à celui des harpes égyptiennes, c'est-à-dire une échelle chromatique. Ce bas-relief, aujourd'hui placé parmi les antiquités assyriennes du

(1) *Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon*, etc. Londres, 1853, gr. in-8°, avec planches, illustrations et cartes, p. 455.

Muséum britannique, a une importance si grande pour l'histoire ancienne de la musique de l'Asie occidentale, que je crois devoir en reproduire le dessin (fig. 108) :

Les parties usées du bas-relief laissent quelque incertitude sur le nombre de cordes de chaque harpe, quoiqu'il soit évidemment considérable. M. Layard a donné quinze cordes aux instruments des harpistes, sauf le premier, qui n'en a que onze, mais M. Georges Rawlinson, professeur d'histoire à l'université d'Oxford, leur en a donné dix-neuf dans la reproduction du même monument, étudié par lui au Muséum britannique (1); et M. Engel (2), bien qu'ayant avoué la difficulté de distinguer avec précision le nombre de cordes des harpes représentées sur le monument, en a compté jusqu'à vingt et une. Il fait au surplus la remarque que les sculpteurs assyriens ont donné peu de soins à cette partie de leur travail, car le nombre de chevilles indiqué à la tête des harpes ne correspond pas à celui des cordes; ainsi la harpe à laquelle il a compté 21 cordes n'a que quinze chevilles; une autre harpe, montée également de 21 cordes, n'a que douze chevilles ; une troisième a 23 cordes et 17 chevilles; enfin une quatrième n'a que 14 cordes, et vingt-six chevilles sont indiquées à la tête de l'instrument. Il est donc hors de doute que les harpes assy-

Fig. 108.

(1) *The five great Monarchies of the ancient Eastern world*, etc. Londres, 1862-1866, 4 vol. in-8°; tom. II, p. 153-166.

(2) *The Music of the most ancient nations, particularly of the Assyrians, Egyptians and Hebrews*. Londres, 1864, gr. in-8°, p. 29.

riennes étaient montées d'un nombre de cordes relativement considérable, mais que ce nombre n'est pas déterminé avec exactitude par les monuments.

La scène du bas-relief de Koyoundjek offre la réunion de vingt-six musiciens, dont onze instrumentistes et quinze chanteurs. Les instruments consistent en sept harpes, deux doubles flûtes, un psaltérion et un petit tambour, ou plutôt une petite timbale de bronze couverte d'un parchemin, semblable à celle qui est encore en usage en Égypte parmi les derviches, dans leurs processions, et à laquelle on donne le nom de *toubla*. Les chanteurs se reconnaissent, comme dans les monuments de l'Égypte, aux mouvements des mains, qui battent la mesure : on y remarque quatre femmes, deux eunuques, placés derrière elles, et neuf enfants grands et petits. Suivant l'âge du palais où se trouvait ce bas-relief, âge déterminé par les inscriptions cunéiformes, M. G. Rawlinson pense que la scène se rattache à un événement du règne du petit fils de San-Kérib (vulgairement *Sennachérib*) (1), c'est-à-dire Saos-dou-Khin, dont le règne commença l'an 667 avant l'ère chrétienne (2). Parmi les débris de monuments ninivites, il en est qui appartiennent à des temps plus anciens, où l'on voit aussi des instruments de musique semblables à ceux de ce bas-relief. La réunion de vingt-six musiciens en un seul corps concertant, que présente ce monument, est la plus nombreuse qu'on ait trouvée dans les ruines de Ninive : elle marche en tête des soldats qui forment le cortége du monarque et a sans doute pour destination de chanter un de ses triomphes guerriers. Dans d'autres circonstances, le nombre des musiciens qu'on voit réunis sur les monuments sculptés ne dépasse pas quatre, et communément il n'est que de trois. Les combinaisons d'instruments varient dans ces concerts : un obélisque de basalte noir, découvert par M. Layard à Koyoundjek, et qui se trouve maintenant au Muséum britannique, offre la réunion de deux joueurs de cithare accompagnés par deux joueurs de cymbales. Ce monument, d'après les inscriptions gravées sur ses quatre faces, date du règne d'Ashur-Idanni-Pal (884 à 859 avant J.-C.), suivant la concordance

(1) Ouvrage cité, tom. II, p. 167.

(2) Cf. *Recherches sur la chronologie de Ninive, de Babylone et d'Ecbatane*, par M. de Saulcy, dans les *Annales de philosophie chrétienne*, t. XX, et p. 157 du tiré à part; Paris, 1849, in-8°.

du canon de Ptolémée avec un canon chronologique assyrien découvert et publié par M. H. Rawlinson (1). Un autre monument présente un concert composé d'un harpiste, un joueur de cithare et un joueur de double flûte. Dans un bas-relief daté du temps de *San-Kérib* (Sennachérib, 704 à 680 avant J.-C.), on voit quatre harpistes rangés deux par deux, en face les uns des autres : ils jouent leurs instruments avec le plectre, et non avec les doigts, comme dans le grand bas-relief qu'on vient de voir. Ce monument est au Muséum britannique. Une sculpture d'une date postérieure représente deux harpistes placés en face l'un de l'autre, et dont les instruments diffèrent et par le volume et par le nombre des cordes, de même que par l'écartement de celles-ci. On verra plus loin que ces instruments sont en effet des variétés de l'espèce, et qu'ils ont des noms différents. Voici le dessin de ce bas-relief :



Fig. 109.

Deux harpistes qui jouent l'instrument de la plus ancienne forme

(1) *Athenæum*, n° 1812. Voyez, sur cette publication, l'écrit de M. Oppert, *Inscriptions des Sargonides*, p. 15.

se voient aussi dans la représentation du retour d'une expédition militaire, sous le règne de San-Kérib (Sennachérib) ; mais, au lieu de pincer les cordes avec les doigts, les musiciens se servent du plectre (1).

Un bas-relief trouvé à Koyoundjek par M. Layard représente quatre musiciens dont deux jouent des cithares de formes différentes, le troisième frappe sur un tambour dit *de basque*, et le quatrième fait résonner des cymbales. Le tambour n'est pas un carré long comme celui des Égyptiens ; sa forme est circulaire, comme elle est encore en Orient. Je crois devoir donner ici le dessin de ce concert, à cause des formes singulières des cithares.



Fig. 110.

Les musiciens assyriens réunis pour les concerts de voix et d'instruments ont quelquefois des chefs qui les dirigent et qui portent dans leurs mains une double baguette, dont la destination était sans doute de marquer les temps de la mesure. Dans les bas-reliefs où ces personnages sont représentés, on remarque qu'ils étaient toujours eunuques, ainsi que beaucoup d'autres musiciens. Une des sculptures, où

(1) V. Layard, *Monuments of Nineveh*, 1re série, pl. 73.

l'on voit une réunion de joueurs d'instruments d'espèces diverses, présente à leur tête deux batteurs de mesure.

D'après la taille des joueurs de harpe qui se voient sur plusieurs monuments de Ninive, leur instrument devait avoir environ 1 mètre 25 centimètres de hauteur. On ne trouve pas entre toutes les harpes de ces sculptures la variété de formes et de dimensions que présentent les harpes égyptiennes. Sauf les différences signalées précédemment entre la dernière harpe et les six premières du grand bas-relief de Koyoundjek d'une part, et celles qu'on remarque entre les instruments plus modernes des deux harpistes placés en regard l'un de l'autre (fig. 109, p. 327), toutes ces harpes sont semblables dans leurs parties essentielles; toutes sont portées de la même manière par les musiciens et pincées par les doigts des deux mains. Elles étaient suspendues au côté gauche de l'exécutant qui, quelquefois, pinçait les cordes de la main droite avec le plectre, mais plus communément jouait des deux mains avec les doigts.

Le nom assyrien de cette grande harpe n'est pas connu : cependant, si l'on considère qu'Anacréon dit, dans un fragment cité par Athénée : « O Leucaspis, je chante en faisant résonner ma *magadis lydienne à* « *vingt cordes* (1), » et que cet illustre poëte, né à Téos, dans l'Asie Mineure, où il passa sa vieillesse, vécut vers 530 avant J.-C.; d'autre part, si l'on se souvient que Strabon a fait la remarque que les noms de certains instruments, tels que *nables*, *sambuques*, *barbitos*, *magadis* et autres, sont tirés des langues barbares (2), on ne pourra se refuser à reconnaître que les grandes harpes assyriennes des monuments de Koyoundjek sont des *magadis*.

Le *nable* ou *nebel*, instrument à cordes que nous retrouvons chez les Hébreux, passait pour avoir été inventé par les Phéniciens, car Sopatre, poëte cité par Athénée, lui donne le nom de *sidonien*, dans ce passage :

« Les cordes du sonore nable sidonien ne sont pas rompues (3). »

---

(1) Ψάλλω δ'εἴκοσι Λυδίην
Χορδαῖσιν μάγαδιν ἔχων,
Ὦ Λεύκασπι......

Cf. *Anacreontis carminum reliquias*, ed. Theod. Bergk, fr. V.

(2) Geogr., p. 471.

(3) ... Οὔτε Σιδωνίου νάβλα
λαρυγγόφωνος ἐκκεχορδῶται τύπος.
Athen., l. IV, c. 24.

Le nom de *nebel* avait été donné à cet instrument parce qu'il avait le corps creux et rebondi comme une outre (נבל). L'historien Josèphe dit que le *nebel* avait douze sons et qu'il se jouait avec les doigts (1). Il y a eu de l'incertitude parmi les commentateurs concernant le genre d'instrument qui portait ce nom. Il s'agissait de savoir s'il tenait du luth ou du *tanbourah*, sur lesquels la diversité des sons s'obtenait par la pression des doigts sur les cordes, ou s'il était de l'espèce des harpes et avait douze cordes. Il y a contre la première supposition un fait qui paraît concluant, à savoir, que le *nabla* ou *nablum* était en usage chez les Grecs et plus encore à Rome, et qu'aucun instrument à manche ne se trouve dans les antiquités grecques et romaines. Le *nable* ou *nebel* était donc une harpe dont le corps avait une certaine ampleur, et qui était monté de douze cordes, et peut-être quelquefois davantage.

Saint Jérôme (2), Cassiodore (3) et Isidore de Séville (4), s'appuyant, d'une part, sur la version des Septante, qui traduit en plusieurs endroits le nom hébreu par *psaltérion*, et de l'autre, sur l'étymologie hébraïque du *nebel*, ont affirmé que cet instrument avait la forme d'un Δ, avec une boîte creuse et sonore au sommet; que les chevilles étaient à la base; enfin, qu'on le jouait par le bas, et qu'il résonnait par le haut, tandis que la cithare se pinçait par le haut et résonnait par le bas. Bien qu'assez énigmatique en apparence, cette explication coïncide avec la forme de l'instrument joué par une femme dessinée sur un vase grec de la collection royale de Munich (5), ainsi qu'avec l'espèce de harpe jouée par l'eunuque du bas-relief de Koyoundjek, qui est au Muséum britannique, et dont on a vu le dessin p. 325.

Dans ces deux monuments, on peut reconnaître le *nebel*, dont la boîte sonore est placée à la partie supérieure; ce qui explique les paroles de Saint Jérôme, car l'instrument est pincé par le bas et résonne par le haut, tandis que la cithare, ayant la caisse sonore à la base, est jouée par le haut et résonne par le bas. Le nombre des cordes

(1) Antiq. Jud., l. VII, c. 10.
(2) In Psalm. XXXI.
(3) Præfat. in psalm., c. 4.
(4) Orig., III, c. 7.
(5) Cf. Dubois-Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases*, pl. XLIII. — Ch. Lenormand et Witte, *Élite de monuments céramographiques*, pl. LXXXVI.

Figure tirée du vase de Munich.



Fig. 111.

est aussi inférieur à celui des autres harpes assyriennes, et se rapproche du nombre indiqué par Josèphe.

A l'égard des commentateurs de la Bible et des auteurs de dissertations sur les instruments de musique des Hébreux, qui, s'appuyant aussi sur l'étymologie, ont voulu que le *nebel* fût une outre, un réservoir d'air, et en ont fait un instrument à vent, voire même un orgue, ils ont prouvé seulement qu'on peut s'égarer en cherchant dans les racines hébraïques des lumières concernant la nature d'instruments qui ont tous été importés de pays étrangers dans la Judée. On ne peut les excuser que par l'autorité qu'ils ont cru trouver dans la version grecque de la Bible, où nebel est traduit quelquefois par ὄργανον ou ὄργανα, et ailleurs par *psaltérion* ou par *cithare*. Pour avoir l'explication de ces inexactitudes, il faut se souvenir que la version dite des *Septante* a été faite à des époques différentes, très-éloignées l'une de l'autre, par des traducteurs qui n'avaient ni une instruction égale, ni les mêmes traditions. Le traducteur du deuxième livre des Rois et

celui du premier livre des Paralipomènes ont seuls rendu *nebel* par νάβλας.

La *sabecha* (סַבְּכָה ou שַׂבְּכָה), dont il est parlé dans Daniel, était aussi un instrument à cordes dont l'invention appartenait aux Phéniciens. Les Grecs l'appelaient σαμβύκη, et les Latins *sambuca* (sambuque). Athénée nous apprend que son premier nom chez les Grecs fut *Lyrophœnix* (1), c'est-à-dire *lyre phénicienne.* On voit en effet, dans Strabon (2) et Hésychius (3), que cet instrument était d'origine asiatique, et Athénée, d'après Aristoxène, met la sambuque au rang des instruments anciens qui s'étaient introduits de l'étranger dans la Grèce ; il cite, en témoignage de son antiquité, la statue d'une des Muses qui était à Mitylène, tenant en main une sambuque, et qui était l'ouvrage de Lesbothémis, un des plus anciens sculpteurs de la Grèce (4). Le même écrivain, d'après Euphorion, dit que la sambuque était un instrument aigu, à quatre cordes, conséquemment de petite dimension (5).

Suivant Vitruve (6) et Festus (7), la sambuque était un petit trigone qui s'unissait aux voix de femmes. Toutes ces autorités réunies démontrent que l'instrument dont la figure suit, et qui se voit sur une des sculptures tirées des ruines de Koyoundjek (8), est la véritable *sébacha* phénicienne, la σαμβύκη des Grecs, et la *sambuca* des Romains, car l'instrument est petit, il a la forme triangulaire, et il n'a que quatre cordes (fig. 112).

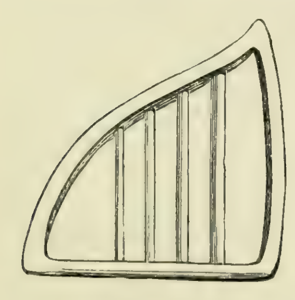


Fig. 112.

Une brique dessinée et coloriée, trouvée à Nemrod (9), présente la figure 113 où l'on voit un instrument triangulaire à cordes, porté horizontalement par le personnage qui en joue avec une baguette dont il semble frapper les cordes et non les pincer, autant

(1) L. IV, p. 175.
(2) Geogr., lib. X, p. 471.
(3) Voce Σαμβύκη.
(4) *Loc. cit.*
(5) Deipn., l. XIV, p. 633.
(6) *De Archit.*, l. V, c. 2.
(7) Voc. *Sambuca.*
(8) Voyez l'ouvrage cité de M. G. Rawlinson, vol. II, p. 153.
(9) Grand édifice assyrien, découvert par M. Layard, à 50 kilomètres environ de l'enceinte de Ninive.



Fig. 113.

qu'on en peut juger par la position de la main droite de l'exécutant. Cet instrument paraît être le *trigone*, duquel Porphyre, dans son commentaire sur les *Harmoniques* de Ptolémée, dit que *c'était un instrument à trois côtés, dont les cordes étaient différentes en longueur et en grosseur. Lorsque les cordes étaient percutées,* dit-il (πληττόμενος), *les plus petites rendaient un son aigu, et les plus longues un son grave* (1). On voit que les cordes de cet instrument étaient frappées et non pincées; ce qui correspond à la figure placée sous les yeux des lecteurs; car l'instrumentiste tient une baguette au lieu d'un plectre, et lève le bras, comme dans l'action de la percussion.

M. G. Rawlinson voit dans cet instrument la harpe primitive (2), et M. C. Engel lui donne le nom d'*asor assyrien* (3). Il la considère comme identique au *nebel* des Hébreux. A ces assertions s'oppose d'abord ce qui a été rapporté tout à l'heure de la forme du *nable* ou *nebel* et du nombre de ses cordes. Le *nebel* avait douze cordes, et l'instrument assyrien dont il s'agit n'en a que neuf. Il y a, d'ailleurs, d'autres autorités qui prouvent que le *trigone*, originaire de la Syrie, était le *kinnor* de la Bible (4), appelé par les Grecs κινύρα, ou κιννύρα. Ce même instrument s'était introduit en Égypte. Diodore de Sicile fait de la κινύρα une harpe triangulaire montée de neuf cordes, dont les

(1) Cap. III, *apud Joh. Wallis op. mathem.*, t. III, fol. 217.
(2) Ouvrage cité, t. II, p. 151.
(3) Ouvrage cité, p. 49.
(4) Cela sera démontré dans la partie de cette histoire relative à la musique des Hébreux.

prêtres égyptiens se servaient dans les fêtes solennelles, ainsi que dans leurs festins. Il est remarquable que la harpe trigone à cordes obliques, copiée à Thèbes par Wilkinson, a précisément neuf cordes, comme l'instrument assyrien (1). Quant au nom de *asor* donné par M. Engel à cet instrument, on le trouve dans les livres de la Bible les Juges, les Rois, les Paralipomènes, les Psaumes, les Prophètes; mais le *asor* ou *haçor* n'est certainement pas le même instrument que le *nebel*, car il est mentionné avec celui-ci dans les psaumes XXX, 2, XCII, 4, et CXLIV, 9. On ne voit pas d'ailleurs sur quelle autorité M. Engel a choisi ce nom de *asor* pour l'instrument dont il s'agit. Dans la langue hébraïque, ce mot signifie *dix*, ce qui donne lieu de penser que cet instrument était monté de dix cordes. La version grecque de la Bible a en effet *psalterion decachordon*, et la Vulgate porte *psalterio decem chordarum*. La plupart des traductions modernes ont simplement l'*instrument à dix cordes*. La conséquence inévitable de ces faits est que l'instrument assyrien n'est pas le *asor*, comme l'a pensé M. Engel, car il n'a que neuf cordes. Comme on vient de le voir, c'est le *trigone*.

La figure représentée sur la brique tirée des ruines de Nemrod est une exception, ou plutôt une contradiction manifeste à l'égard du mépris que les Orientaux ont toujours montré pour ceux qui cultivent la musique, bien qu'ils aient le goût de cet art et qu'ils entendent avec plaisir chanter et jouer des instruments. Ici la personne représentée jouant du trigone appartient évidemment aux classes les plus élevées de l'Assyrie. La richesse et l'élégance des vêtements ne laissent pas de doute à cet égard. La main gauche de ce personnage, posée sur les cordes, semble avoir pour objet de faire l'office d'étouffoir, pour empêcher la résonnance trop prolongée des cordes.

On ne doit pas prendre à la lettre le nom de *psalterium* donné à l'*asor* par la version grecque de la Bible et par la Vulgate, car l'*asor* n'était pas le *psalterium* : ce dernier instrument est le *pisentir* ou *santir* des Arabes, dont le *qanon* oriental est le plus complet développement. Le *santir* ou *pisentir* qu'on voit entre les mains du musicien qui suit le premier harpiste, dans le bas-relief de Koyoundjek, est une caisse sonore plate dans la partie supérieure, et bombée dans

---

(1) *Manners and customs of the ancient Egyptians*, fig. 212.

l'inférieure. Sur sa table d'harmonie sont tendues des cordes métalliques qu'on frappait avec de légères baguettes. La forme actuelle du *santir* est un triangle tronqué au sommet; celui du bas-relief en diffère non-seulement par la partie inférieure, qui est bombée, mais aussi par sa projection à angles droits. Du reste, cet instrument est aujourd'hui ce qu'il fut dans les temps les plus anciens, soit pour la forme générale, soit pour la matière des cordes, soit, enfin, par la manière d'en tirer des sons. On le retrouve en Égypte, dans toute l'Asie occidentale, dans l'Inde, à la Chine, en Europe, au moyen âge comme dans le dix-huitième siècle, et même aujourd'hui en Hongrie et en Bohême, où il est joué par des musiciens ambulants avec une habileté remarquable.

Le sculpteur assyrien du bas-relief de Koyoundjek a, sans doute, représenté cet instrument de mémoire et sans en avoir une connaissance suffisante, car la courbe qu'il a fait décrire aux cordes aurait rendu impossible leur sonorité; à moins qu'on ne suppose qu'elles étaient appuyées sur des poulies et tendues par des poids, comme certains monocordes, pour des expériences d'acoustique. Du reste, les cordes sont représentées deux à deux pour chaque note, comme elles sont en effet dans le *santir* oriental ainsi que dans le psaltérium européen, et comme on peut le voir dans la figure 114.



Fig. 114.

Il ne paraît pas douteux que les harpes représentées sur les monuments de Ninive aient été connues et mises en usage à Babylone, et qu'on en puisse faire remonter l'origine jusqu'aux anciens temps de la Chaldée, sauf les modifications et les perfectionnements produits en toute chose par le temps. Toutefois une harpe montée de quatre

cordes seulement est représentée sur un cylindre babylonien, que Félix Layard a fait connaître (1). Différent des harpes assyriennes, le corps de cet instrument a quatre côtés; mais, comme dans celles-ci, les cordes sont attachées au cylindre inférieur, et le corps de résonnance est évidemment à la tête. De même aussi que les harpes des monuments de Ninive, celle-ci est appuyée sur le côté droit du musicien qui pince les cordes des deux mains, d'où il suit que l'instrument est suspendu ou attaché par un lien. Le petit nombre de cordes de cette harpe peut s'expliquer par la nature du chant religieux, qui sans doute était simple et borné à peu de sons : le costume du harpiste est celui des prêtres babyloniens. Voici la reproduction de ce petit monument (fig. 115).



Fig. 115.

La cithare est originaire de l'Assyrie, car c'est dans cette contrée qu'on en constate la plus ancienne existence. On la trouve aussi représentée sur plusieurs monuments de l'Égypte; mais les plus anciens de ces monuments qui reproduisent la forme de l'instrument nous le font voir entre les mains de captifs asiatiques (voyez liv. I, ch. 5, § 1). Comme la plupart des archéologues qui ont fourni des renseignements sur les instruments de musique de l'antiquité, MM. Layard, G. Rawlinson et Engel donnent le nom de *lyre* à la cithare assyrienne. On ne reviendra plus ici sur les différences qui distinguent ces instruments, ce sujet ayant été traité dans l'histoire de la musique chez les Égyptiens (*loc. cit.*); mais il est nécessaire de faire connaître la diversité de formes sous lesquelles se présente la cithare dans les débris des monuments assyriens. Le modèle le plus ancien doit être celui qui a été trouvé par M. Layard à Koyoundjek, et dont la forme est triangulaire, avec quatre cordes droites, qui diffèrent de longueur par le côté courbe du triangle (voir la fig. 112

(1) *Recherches sur le culte public et les mystères de Mithra en Orient et en Occident* (Paris, 1847-1848); planche XXXIX, fig. 8. Ce cylindre est maintenant au cabinet des antiques de la Bibliothèque impériale de Paris.

Les formes des cithares assyriennes paraissent avoir été diverses à des époques contemporaines, de même que les nombres de leurs cordes ont été différents. On voit une de ces cithares qui a cinq cordes dans la figure ci-contre. Il y a peu de différence dans le dessin de la cithare à sept cordes, jouée par un prêtre qu'on voit également ici (fig. 117).


Fig. 116.

Mais la cithare à dix cordes, tirée d'un bas-relief trouvé à Khorsabad, est complétement différente; la caisse sonore a plus d'ampleur, et les côtés, ainsi que la traverse où s'attachent les cordes, sont assemblés à angles droits (fig. 118, p. 338).

La caisse sonore des cithares placées entre les mains des captifs, dans les monuments de l'Égypte, a un développement plus grand encore. Les ruines de Khorsabad, de Koyoundjek et de Nemrod n'ont rien fourni de semblable jusqu'à ce jour; mais on ne peut douter, à l'aspect de ces captifs, qu'ils ne représentent des Asiatiques de la Chaldée ou de l'Assyrie. On verra en son lieu que les belles cithares des vases peints de l'Étrurie, de la Campanie et de la Grèce, dont les caisses sonores ont aussi beaucoup d'ampleur, ont été introduites de l'Asie en Europe.


Fig. 117.

Un bas-relief assyrien, qui se trouve dans la riche collection du Muséum britannique, représente trois captifs sous la garde d'un guerrier : tous trois jouent du *kissar*,

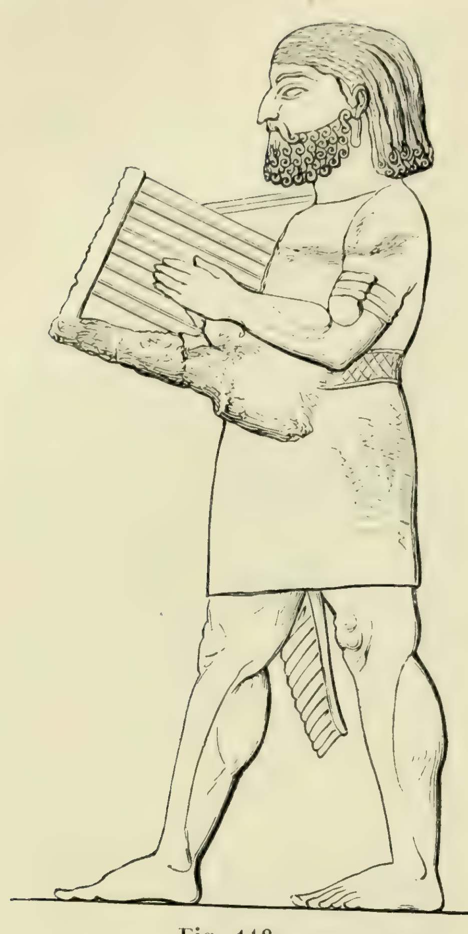


Fig. 118.

ou lyre éthiopienne, dont l'usage s'est conservé jusqu'à ce jour en Abyssinie, et plus encore chez les Berbers. La description qu'en a donnée Villoteau (1) est exactement conforme aux instruments joués par ces captifs, ainsi qu'au kissar de ma collection. Le bas-relief où sont représentés ces captifs est désigné par ces mots, dans la notice officielle du Muséum britannique : *Jewish captives playing on lyres.* Cette désignation est certainement erronée, car ces captifs ne peuvent être des Juifs. Il est vrai que Salmanazar avait porté la guerre dans la Judée, qu'il avait pris Samarie et envoyé un grand nombre de Juifs captifs dans l'Assyrie, en l'an 721 avant J.-C., suivant les recherches de M. de Saulcy sur la chronologie de l'empire de Ninive, ou en 827, d'après la concordance d'un canon assyrien, découvert par M. H. Rawlinson, avec le canon de Ptolémée; mais, à cette époque, les Juifs ne connaissaient que la harpe trigone de la Syrie, dont ils étaient en possession dès le temps de Jacob, et les instruments de l'Égypte dont ils avaient appris à se servir pendant leur long séjour dans ce pays : or, le *kissar* n'y était pas connu alors, car on ne le voit représenté par la sculpture ou par la peinture dans aucun monument antique, ni dans les hypogées. Ajoutons que la haine des Hébreux pour les peuples étrangers à la race sémitique, haine dont la Bible fournit tant de preuves, ne leur aurait pas permis d'adopter un instrument de musique dont faisaient usage les noirs habitants de l'Éthiopie. Il y a d'ailleurs d'autres motifs qui ne permettent pas d'admettre l'explication du bas-relief

(1) *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux;* ch. XIII, *dans la Description de l'Égypte; État moderne.*

assyrien donnée dans la notice du Muséum britannique : un de ces motifs est que la traverse supérieure du corps de l'instrument est terminée, des deux côtés, par des têtes de serpent, ce qui n'avait certainement pas lieu dans les instruments de musique en usage dans la Judée ; car la loi de Moïse leur interdisait la représentation figurée des êtres animés.

Si l'on considère avec attention la forme de l'instrument à cordes pincées placé dans les mains des personnages de cette scène, on ne pourra reconnaître en eux que des habitants de la côte nord-ouest de l'Afrique, appelés *Berbers.*

Nonobstant ces observations, et quels que soient les captifs représentés dans le bas-relief du Muséum britannique, ce monument, dont le dessin est mis sous les yeux des lecteurs, offre un grand intérêt, parce qu'il démontre l'existence de la lyre berbère (*kissar*) dans une haute antiquité, telle qu'elle existe encore et avec la même direction des cinq cordes. Voici la figure représentée par le sculpteur assyrien :



Fig. 119.

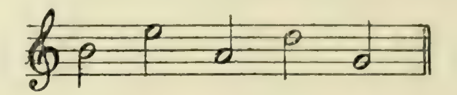
Nous tirons de ce monument un renseignement précieux concernant la tonalité de la musique du peuple ancien qui y est représenté, l'accord du kissar étant aujourd'hui ce qu'il fut dans les temps les plus anciens ; car, ainsi que nous l'avons déjà dit, l'Orient ne change ni dans ses mœurs ni dans ses usages : il y persiste sous la domination étrangère et dans les circonstances les plus désastreuses. L'accord du kissar est celui-ci :



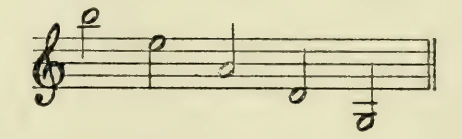
Villoteau, voulant s'assurer que cet accord n'était pas l'effet du hasard, désaccorda l'instrument et obtint de l'Éthiopien qui en était possesseur de l'accorder de nouveau, ce qu'il fit immédiatement sans hésiter, et de la même manière (1). Après plusieurs expériences du même genre, le savant musicien fut convaincu que, pour arriver à ce

(1) *Loc. cit.*

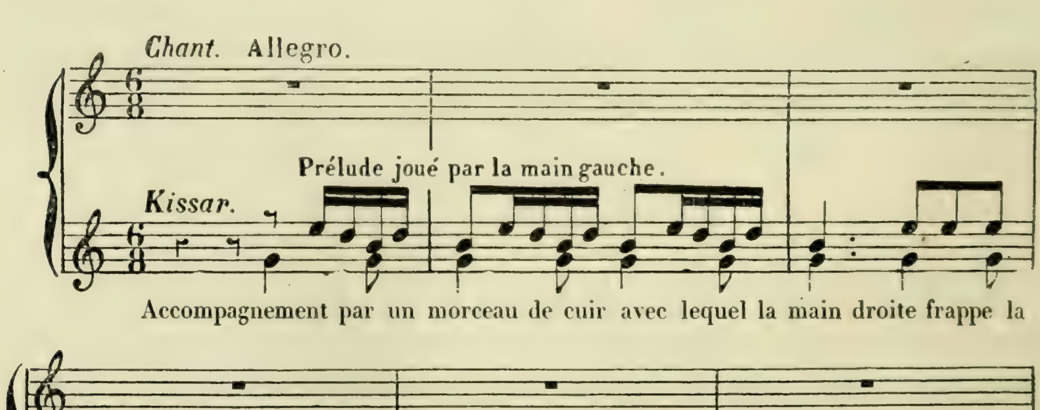
résultat avec certitude, les habitants de la Nubie devaient avoir une règle, qu'il découvrit dans cette progression de quartes et de quintes :
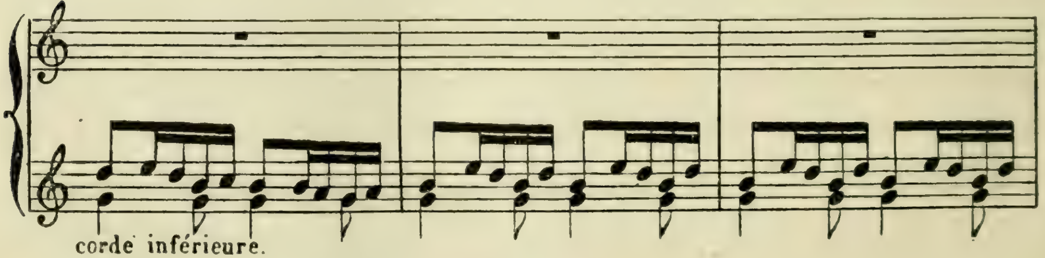


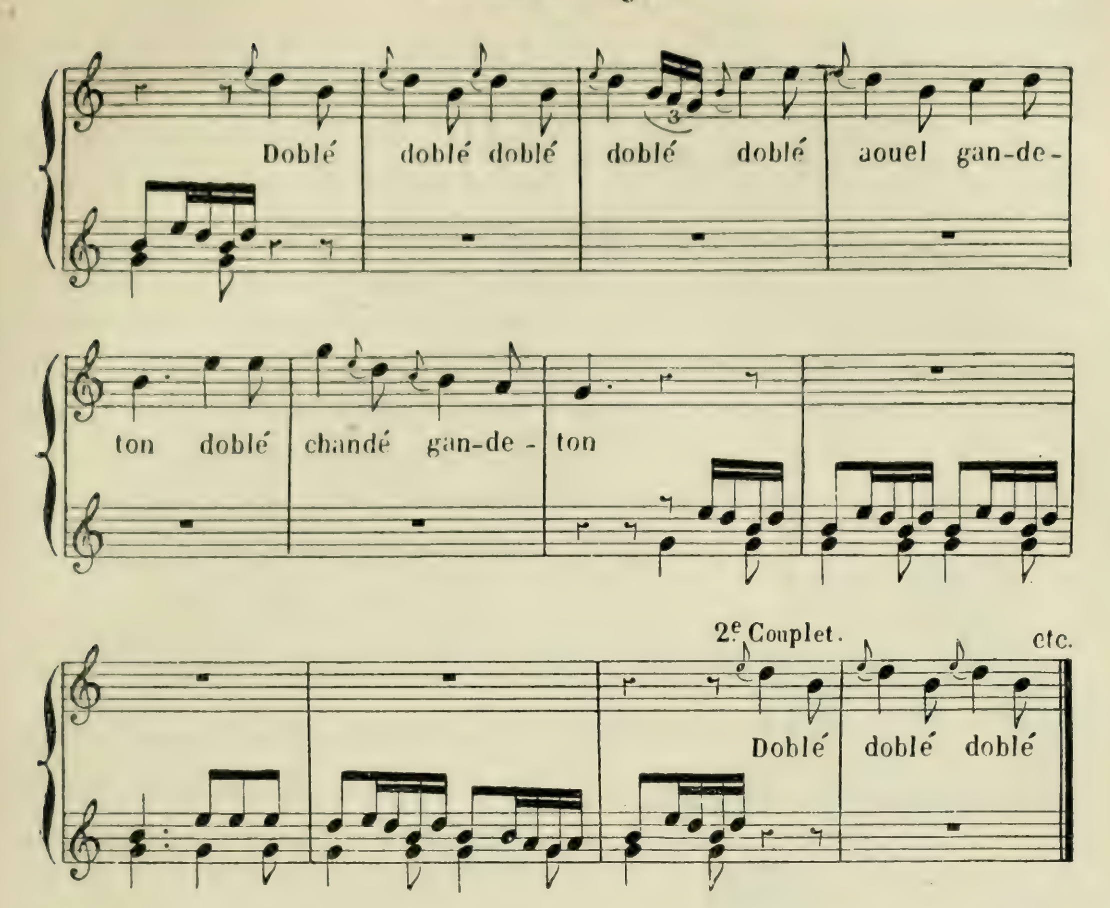
C'est par un procédé semblable que les musiciens modernes accordent les instruments à archet, mais par quintes descendantes, comme on voit ici :



Le kissar n'ayant que cinq cordes qui embrassent l'intervalle d'une sixte, il est évident qu'il lui manque un son pour remplir l'hexacorde. Ses cordes ne pouvant être modifiées dans leurs intonations, puisque l'instrument n'a pas de touche, le musicien n'a aucun moyen de remplacer la corde absente, d'où il suit qu'il doit y avoir toujours une lacune d'intonation dans les préludes exécutés sur cet instrument. Ce n'est pas à dire que ce son et d'autres ne pussent être chantés dans les mélodies; car, ainsi que chez les peuples de l'antiquité qui ont fait usage de lyres à trois et à quatre cordes, lesquelles ne servaient que pour guider les chanteurs dans leurs intonations, le kissar ne fait entendre que des ritournelles, et alterne avec la voix des chanteurs, comme cela se voit dans cet air de la Nubie :







Il ne faut pas s'y tromper : si l'instrument représenté dans le monument assyrien est encore aujourd'hui ce qu'il était il y a trois mille ans, et si nous sommes autorisés à croire qu'il en est de même à l'égard de la musique exécutée sur cet instrument, nous n'en pouvons rien conclure en ce qui concerne la tonalité et le chant de l'Asie occidentale dans l'antiquité, car, ainsi qu'on vient de le voir, cet instrument appartient à la population intelligente du littoral nord-ouest de l'Afrique.

Aux instruments à cordes pincées ou frappées des Assyriens, dont les monuments arrachés aux ruines de Khorsabad, de Koyoundjek et de Nemrod nous ont révélé l'existence et les formes, il faut ajouter l'instrument à cordes pincées et à manche semblables aux *tanbourahs* des Arabes, dons nous avons vu de nombreuses représentations dans les antiquités de l'Égypte, et qu'un bas-relief tiré de Koyoundjek nous montre dans des conditions absolument semblables, comme on le voit à la page 342 (fig. 120).

Bien qu'on ne distingue pas sur le manche le nombre de cordes dont l'instrument était monté, il y a lieu de croire, par les bouts qui



Fig. 120.



Fig. 121.

sont pendants, qu'il n'en avait que deux. Le bas-relief assyrien n'offre pas la moindre trace de chevilles pour tendre les cordes : il y a donc lieu de croire qu'elles étaient tendues et fixées par plusieurs tours sur le manche, comme les cordes des harpes sur le cylindre inférieur, ainsi qu'on l'a vu précédemment, ou qu'elles passaient par des trous où elles étaient fixées par des nœuds.

§ II.

Instruments à vent.

La flûte double se trouvait chez les peuples les plus anciens ; on la voit dans les antiques monuments de l'Égypte ; les Phéniciens l'avaient introduite dans leurs colonies. Le nom assyrien de cet instrument n'est pas connu. La flûte double à tuyaux égaux était appelée par les Romains *tibiæ sarranæ*, les *flûtes sarraniennes,* c'est-à-dire les flûtes de Tyr, parce que son invention était due aux Phéniciens (1). Ainsi qu'on le voit, la flûte double de l'eunuque assyrien est de cette espèce, c'est-à-dire, à tuyaux égaux (fig. 121).

C'est la même flûte qui est appelée *nekeb* (נֶקֶב) dans la Bi-

(1) Cf. Spanheim, *in Callimachi hymnos observationes,* p. 447 ; et la note de M[me] Dacier sur les flûtes doubles à Rome, dans sa traduction française des comédies de Térence (Paris, 1688).

ble (1). Pfeiffer (2) pense que l'instrument n'était pas d'origine hébraïque, et que le nom vient du phénicien *chulilha* (חליל‍א). La double flûte jouée par l'eunuque assyrien serait donc la *chulilha*, ainsi que le même instrument qui se voit dans le grand bas-relief de Koyoundjek; mais la *chulilha* devait être le *chalil*, flûte simple des Hébreux.

Il y avait dans la Chaldée une autre flûte dont il est parlé dans le livre de Daniel (3) sous le nom de *maschrokitha* (מַשְׁרוֹקִיתָא). Les commentateurs de la Bible donnent à ce mot la racine שָׁרַק (*scharak*, siffler (*sibilare*). C'est sans doute la racine qui a fait traduire le nom de cette flûte par *syrinx*, dans la version des Septante.

La trompette n'était pas un instrument concertant chez les Assyriens, car on ne la voit pas représentée avec d'autres instruments dans les bas-reliefs. Il y a de l'incertitude à l'égard de l'usage qui a pu en être fait dans les cérémonies religieuses, aucun monument ne l'ayant fait voir jusqu'à ce jour entre les mains des prêtres. Un seul bas-relief montre une trompette entre les mains d'un guerrier qui en joue; mais le monument, placé aujourd'hui dans la collection du Muséum britannique, est dans un tel état de dégradation qu'il n'a pu être dessiné qu'avec peine. Le voici tel qu'il est représenté dans le grand ouvrage de M. Layard (4) (fig. 122) :



Fig. 122.

(1) V. néanmoins le chapitre II, § II, du livre IIIe de cette histoire.

(2) *Ueber die Musik der alten Hebræer*, p. XLII.

(3) III, 5, 7, 10, 15.

(4) *Monumenti of Nineveh*, 2e série, pl. 45. M. C. Engel est tombé dans une singulière inadvertance à l'égard de cette trompette : il dit (*The Music of the most ancient nations*, p. 61

L'usage de la trompette paraît donc avoir été uniquement militaire chez les Assyriens.

L'instrument représenté par le sculpteur n'a pas de pavillon évasé; c'est un simple tube conique très-allongé, semblable en cela à la trompette juive qui se voit à Rome sur l'arc de Titus, et dont le nom était *chatsotsroth* (חֲצֹצְרוֹת). Un fragment de trompette, trouvé dans les ruines de Ninive, et qui est maintenant au Muséum britannique, présente un pavillon plus large et fort évasé, comme on le voit ici (fig. 123):

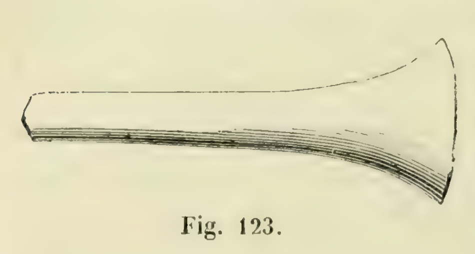


Fig. 123.

Ce fragment a dû appartenir à une trompette plus grande et produisant des sons plus graves que le *chatsotsroth*, mais elle fut aussi une trompette droite, car on n'y aperçoit aucune indication de courbure. Le nom chaldéen de cet instrument n'est pas connu.

§ III.

Instruments de percussion.

Les instruments de percussion des Assyriens, comme ceux de la plupart des peuples civilisés, étaient de deux espèces, c'est-à-dire sonores et bruyants. Les instruments sonores étaient les cymbales, dont on distingue deux espèces. La première, qu'on aperçoit dans le groupe de musiciens de la figure n° 93, est composée de deux plateaux circulaires, bombés au centre, lesquels devaient être percés d'un trou à la partie bombée, pour y passer un cordonnet, qui s'attachait aux doigts du cymbaliste. On les frappait horizontalement l'une contre l'autre. Ces cymbales, semblables à celles qui sont encore en usage en Asie, sont les *tseltslim* (צֶלְצְלִים) de la Bible.

L'autre espèce de cymbales, qu'on voit ici jouées par un eunuque, est représentée sur un bas-relief trouvé à Koyoundjek (fig. 124).

Ces cymbales étaient formées de deux cônes creux, d'airain, termi-

---

que le peu de longueur de son tube indique que cet instrument ne pouvait produire que trois ou quatre notes; or la longueur du tube d'un instrument à vent ne détermine pas le nombre de sons qu'il peut produire, mais leur degré d'élévation ou de gravité.

nés par une tige. Le monument nous fait voir qu'on les frappait verticalement l'une sur l'autre, sans doute en les séparant rapidement après le choc, pour ne pas étouffer les vibrations des cônes. Le musicien qui jouait de ces cymbales les tenait par leurs tiges.



Fig. 124.

On ignore s'il existait des crotales dans la musique assyrienne, et si l'on doit considérer comme tels des sonnettes en bronze, avec un battant de fer, trouvées par M. Layard dans une chambre du monument de Nemrod. Elles étaient contenues dans une sorte de chaudron, au nombre d'environ quatre-vingts. La plus grande avait environ 9 centimètres de hauteur sur 6 centimètres de diamètre. Leurs diverses formes répondaient à celles-ci :

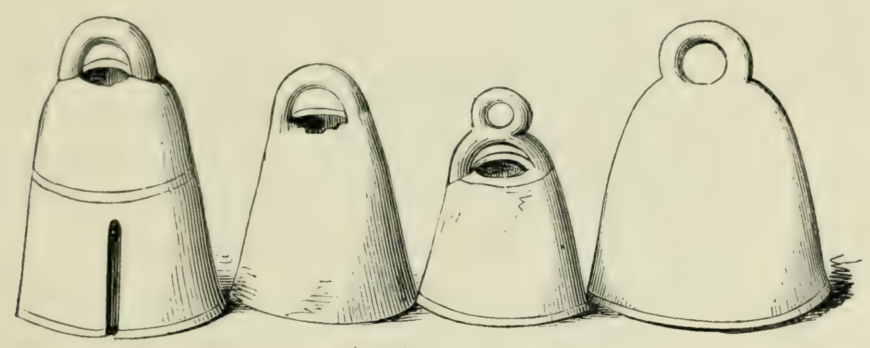


Fig. 125.

Les tambours étaient, chez les Assyriens, comme chez les autres nations, les instruments bruyants de percussion. Les sculptures recueillies dans les ruines de Ninive en présentent de trois espèces. La première est le tambour portatif à la main, appelé vulgairement *tambour de basque,* et dont l'existence dans toute l'Asie est de la plus haute antiquité. On le voit dans le groupe de musiciens mis sous les yeux du lecteur, fig. 110, p. 328. Sa forme est circulaire : il était composé d'une peau collée sur les bords d'un cerceau, qui devait être en bois, pour avoir la légèreté convenable.

On le tenait d'une main pendant qu'on le frappait de l'autre. C'est

le *thoph* (תוף) de la Bible (1), le *douf* arabe, le *dœff* turc, dont le nom mauresque *adoufe* se retrouve encore en Espagne (2).



Fig. 126. Fig. 127.

Les autres tambours représentés dans les sculptures assyriennes se battaient aussi avec les mains. Un de ces instruments a la forme d'un cône allongé et renversé, dont la base était couverte d'une peau (voyez la figure 126). L'autre tambour était de forme rectangle, de petite dimension, comme la timbale des derviches, et s'attachait à la ceinture. On voit un instrument de cette espèce dans le grand bas-relief du Muséum britannique, et d'une manière plus saisissable dans la figure 127 :

Cette dernière espèce de tambour ou de timbale paraît avoir eu pour objet spécial de marquer la mesure pour les chanteurs qui étaient auprès.

Le livre de Daniel cite (3) un instrument de la Chaldée dont on n'a pas retrouvé la forme dans les sculptures assyriennes; ce qui est regrettable, car il a une certaine importance dans l'histoire de la musique. Son nom est *soumponiah* (סוּמְפֹּנְיָה), traduit dans la version grecque par συμφωνία, et dans la Vulgate par son équivalent *symphonia*. Cet instrument était notre cornemuse, ou la *tibia utricularis* des Romains;

(1) Genèse, XXXI, 27; Exode, XV, 20.
(2) Pfeiffer est fort diffus sur ce sujet (ouvrage cité, pl. L-LIII.)
(3) III, 5, 10, 15.

car, dans l'ancienne langue latine, *symphonia* signifiait la réunion de plusieurs instruments. Polybe, cité par Athénée, parle de la *symphonie* comme d'un instrument qui faisait les délices des Grecs dans la Syrie; le passage est celui où l'historien peint ainsi les désordres d'Antiochus-Épiphane : « Dès que la symphonie se faisait entendre, « on voyait un roi, animé par les sons, danser, sauter et folâtrer au « milieu des baladins, etc. » (1). Un commentateur israélite du livre de Daniel, cité par Gesenius (2), décrit ainsi la soumponiah : *un instrument pastoral de musique semblable à une outre enflée, qui agit sur les flûtes à la manière des poumons.* S. Augustin (3), Isidore de Séville (4) et Fortunatus (5), ont parlé de la *symphonia.* Cet instrument est le même qui est appelé *zampogna* en Italie, *sambogna* en Syrie et dans l'Asie Mineure; c'est le *bag-pipe* de l'Écosse et de l'Irlande; enfin, c'est la *chifonie* du vieux langage français (6). L'usage antique, dans l'Orient, du chant accompagné par un son soutenu ou *bourdon*, qui existe encore en Égypte, chez les Arabes et chez les Berbers, paraît avoir donné naissance à l'instrument chaldéen, composé d'une outre qu'on emplissait d'air par un petit tube, et dans laquelle étaient introduits un grand tuyau qui sonnait le bourdon, et une flûte dont les intonations étaient variées par l'action des doigts (7).

---

(1) Athénée, liv. X, 52, p. 439.

(2) *Thesaurus philologicus criticus linguæ Hebrææ et Chaldææ Vet. Testamenti;* vol. II, p. 941.

(3) Ad ps. XLI.

(4) Orig. 3, 21.

(5) *De vita S. Martini,* lib. IV.

(6) Dans la vieille chronique de Bertrand du Guesclin, on lit :

« Et avoit chascun d'eux après lui un sergent
« Qui une chiffonie va à son col pendant;
« Et li deux menestreux se vont appareillant
« Tous devant li Roi se vont chiphoniant. »

Plus tard, on écrivit *symphonie*, comme on le voit dans ces vers de Jean Molinet :

« Tubes, tabours, tympanes et trompettes,
« Lucs et orguettes, harpes et psaltérions,
« Bédons, clarons, claquettes et sonnettes,
« Cors et musettes, symphonies doucettes,
« Chansonnettes de manicordions, etc. »

Cf. Du Cange, *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis,* voc. *Symphonia.*

(7) On peut consulter sur ce sujet le *Thesaurus antiquit. sacr.* d'Ugolini, où il est amplement traité, au point de vue de l'érudition, t. XXXII, p. 39-42.

CHAPITRE TROISIÈME.

QUEL A ÉTÉ LE CARACTÈRE DE LA MUSIQUE CHEZ LES ASSYRIENS, CHEZ LES BABYLONIENS OU CHALDÉENS ET CHEZ LES PHÉNICIENS.

Jusqu'au moment où ceci est écrit, on n'a découvert ni dans les ruines de Ninive, ni parmi les débris trouvés sur l'emplacement de Babylone, de flûte simple ou double qui pût fournir des données positives concernant l'échelle générale des sons de l'ancienne musique de l'Asie occidentale, comme cela s'est présenté pour l'Égypte. Il existe cependant au musée de la Société asiatique de Londres un instrument en terre cuite, trouvé dans les ruines de Berz-Nemrod (le château de Nemrod), suivant les Arabes, ou la prison de Nabuchodonosor, d'après les Juifs. Quelques voyageurs ont cru retrouver dans ces restes les débris de la tour de Babel; d'autres y ont vu les ruines du temple de Bélus. Quoi qu'il en soit, l'instrument qu'on y a trouvé, quoique très-friable, peut être joué encore. C'est une sorte de flûte populaire, dont voici la forme (fig. 128) :

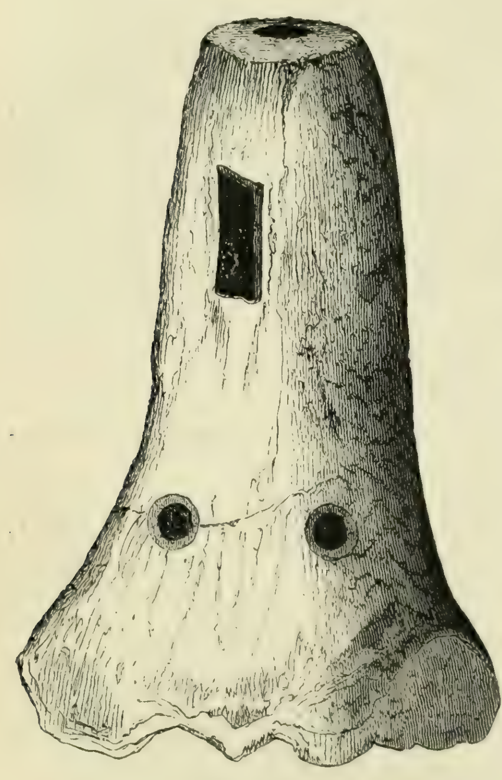


Fig. 128.

La longueur de cette sorte de sifflet est de neuf centimètres. L'instrument est bouché à son extrémité large ; un trou, servant à introduire le souffle dans le tube, est à l'autre extrémité. Une ouverture oblongue et biseautée se trouve au-dessous de l'embouchure, et c'est sur le biseau de cette ouverture que la colonne d'air, repoussée par le fond bouché, vient se briser et forme l'intonation. L'instrument a deux trous parallèles destinés à être bouchés par les doigts. Lorsque ces trous sont bouchés, le son produit répond à *ut* du diapason du

conservatoire de Bruxelles, de l'orchestre de Berlin et de celui de Saint-Pétersbourg (*la* à 905 vibrations). Si un trou seulement est bouché, le son est *mi*; et si les deux trous sont ouverts, l'intonation est *sol*; en sorte que la série des sons est celle-ci :



Il est remarquable que lorsque la tierce du premier son est formée en bouchant le trou de la gauche, l'intervalle est à peu près juste; mais si elle se produit en bouchant le trou de la droite, elle est plus basse d'un quart de ton, quoique les deux trous soient sur la même ligne, et, en apparence, d'un diamètre égal (1).
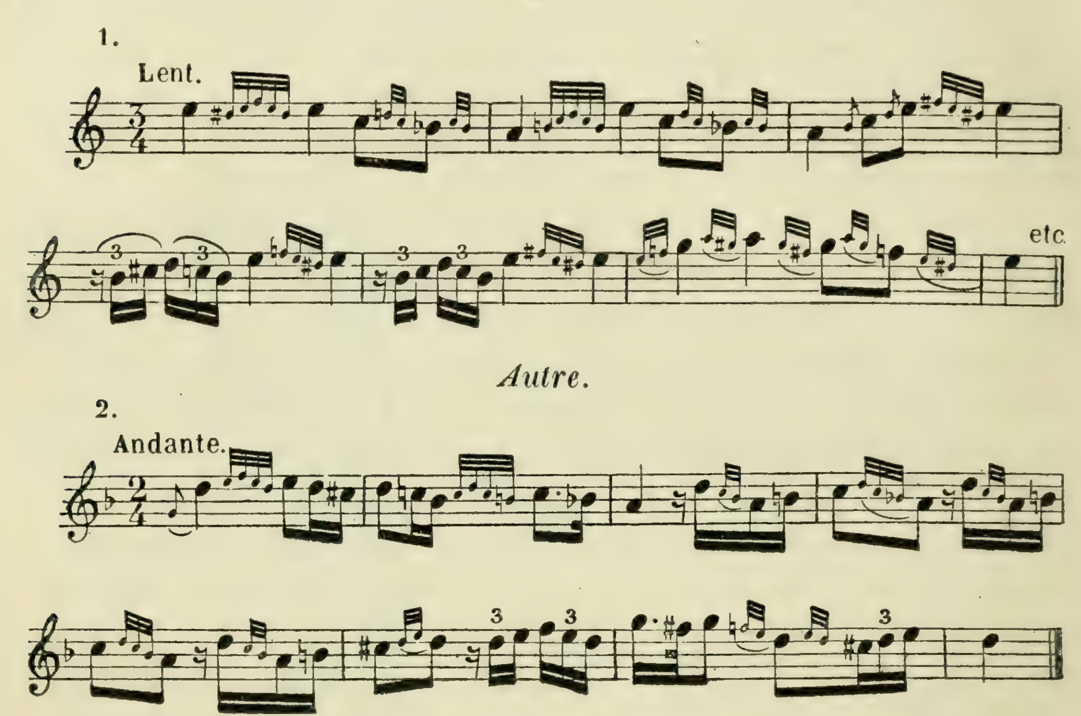
Il est de toute évidence qu'on ne peut tirer de ce grossier instrument aucune induction pour les éléments d'une tonalité. Les grandes harpes des monuments de Koyoundjek sont donc notre seule ressource pour atteindre à ce but, au moins avec quelque probabilité : nous y voyons l'indication de l'analogie qui a dû exister entre la tonalité de la musique des Égyptiens et celle des peuples de la Mésopotamie; car, par les motifs présentés à propos des harpes égyptiennes, les harpes assyriennes étaient, selon toute vraisemblance, accordées dans l'ordre de l'échelle chromatique. Dans cette échelle, sont contenus, comme on sait, les éléments de la gamme diatonique. Nous pouvons donc conclure de ces données que dans l'Assyrie, la Chaldée, la Phénicie, à Ninive, Babylone et Tyr, la musique participait des deux ordres chromatique et diatonique de la succession des sons, ainsi qu'il en était en Égypte.

Les chants des Kourdes et des Djézidis, populations asiatiques considérées comme descendant des Chaldéens et des Assyriens, et qui occupent les mêmes contrées, participent en effet de ces deux modes de succession des sons. Un habitant de l'Irak-Arabi, nommé *Kasoumisi*, qui était, je crois, de Bassora, travaillait, en 1807, à la section des manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris. L'objet de ses travaux était la chiromancie, sur laquelle il faisait de nombreux extraits dans les manuscrits arabes. Je m'étais lié avec lui et lui demandais souvent de me faire entendre les chants de son pays, ce qu'il

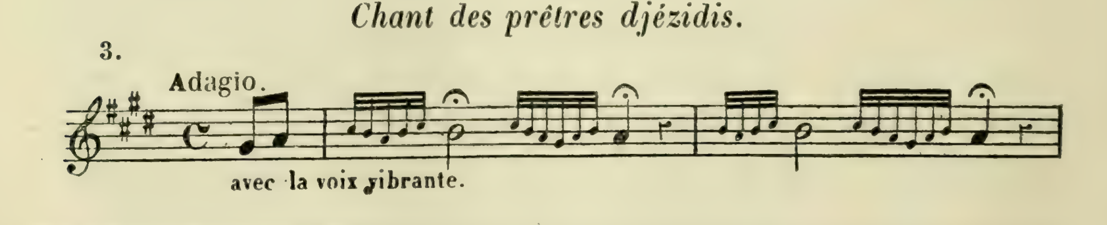
(1) Cf. M. C. Engel, ouvrage cité, p. 75.

faisait avec obligeance. Je les notais et remarquais, dans ces formes mélodiques chargées d'ornements comme tous les chants des peuples de l'Asie, de l'Égypte et du littoral africain de la Méditerranée, les deux caractères chromatique et diatonique que, dans mon opinion, ces peuples tiennent des temps les plus anciens, par une tradition non interrompue.

Voici quelques phrases de ces mélodies en partie diatoniques et en partie chromatiques :



Ces formes de chants kourdes sont absolument analogues à ceux que M. Layard a recueillis chez les Djézidis (1) et que je crois devoir rapporter ici, parce qu'ils répondent au double but d'indiquer quel dut être le caractère de la musique des anciens habitants de la Mésopotamie, et de faire connaître les chants religieux et populaires de leurs descendants à l'époque actuelle.
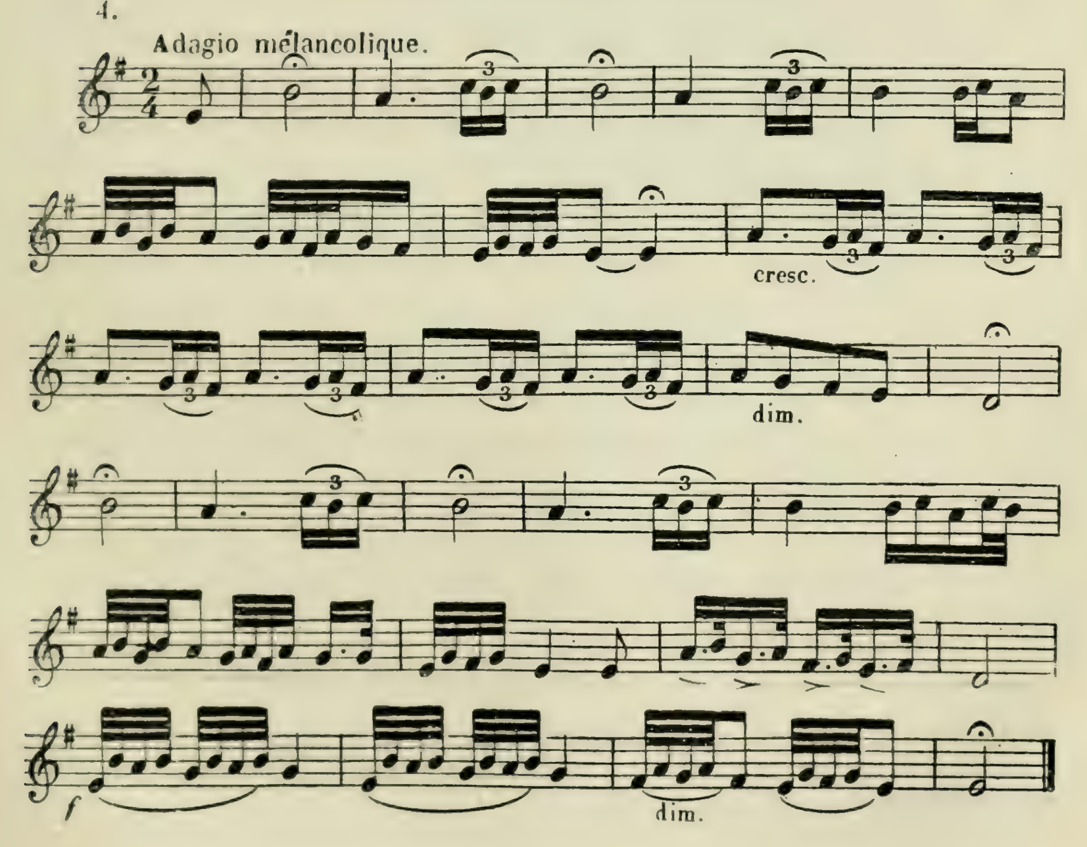


(1) *Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon;* appendice, p. 667.

Fin.

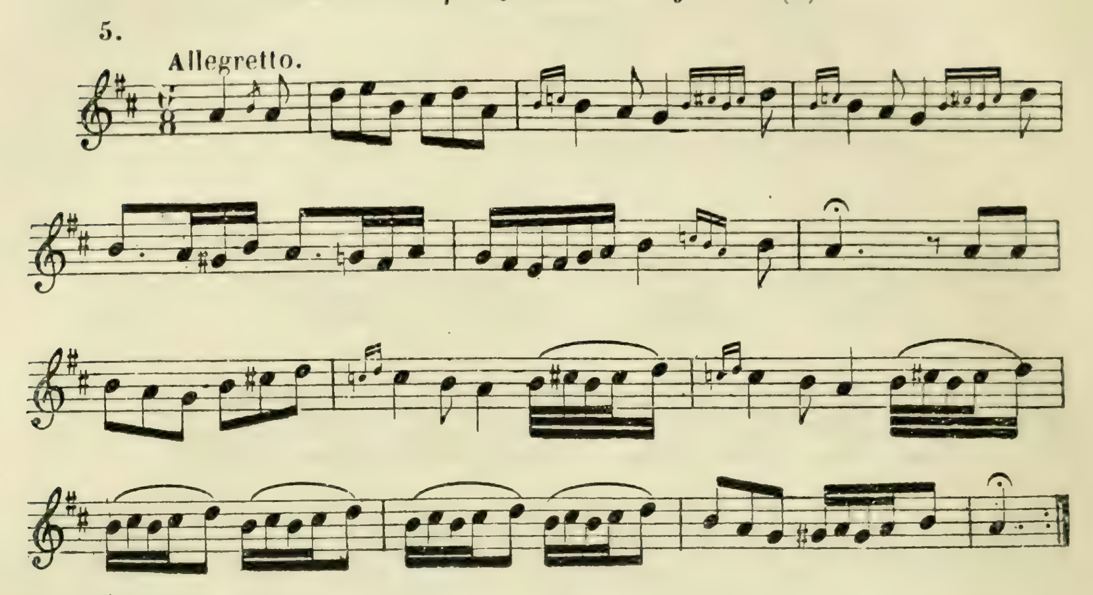
au commencement jusqu'au mot fin.

Autre chant des prêtres djézidis.



Chanson de fiançailles des Djézidis (1).

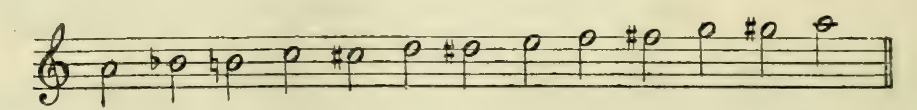
5.



Plus de trente couplets se chantent sans interruption sur cette mélodie : le chœur des hommes, à l'unisson, alterne avec celui des femmes, également à l'unisson : ils sont accompagnés par un ou par plusieurs tambours de basque.

Les chants des descendants des Chaldéens et des Assyriens, placés sous les yeux des lecteurs, se distinguent en deux modes principaux, l'un majeur, l'autre mineur, mais non tels qu'ils existent dans la musique européenne moderne, car les différences qui les caractérisent ne permettent pas de les ranger dans la même catégorie.

Prenons, par exemple, le premier fragment de chant kourde : la première impression que nous sentons en le chantant est celle d'un mode mineur de *la*, qui commence et finit par la dominante, procédant deux fois vers la tonique par un acte de cadence, en descendant de quinte. Toutefois, si nous récapitulons tous les sons étrangers à ce mode qui se produisent dans le cours de cette mélodie, nous y trouverons l'échelle chromatique d'une octave qu'on voit ici :

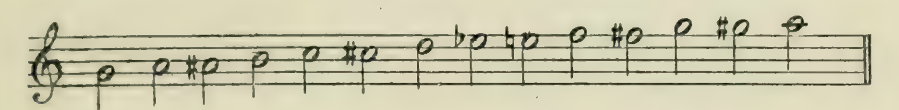


(1) Je suis redevable de la communication de cette mélodie à l'obligeance de M. de Flassy, qui fut attaché de l'ambassade française à Constantinople sous la restauration, et qui avait parcouru une partie de la Turquie d'Asie.

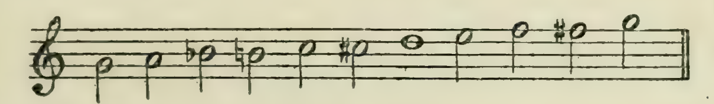
ce qui, dans la musique européenne, ne constituerait pas un mode. Nous ne pouvons trouver d'analogue à ce mode d'origine chaldéenne que dans l'échelle de la deuxième octave de la flûte antique de l'Égypte, sauf cette différence, qu'entre le premier tétracorde de cette flûte et le second il y a, dans la flûte égyptienne l'intervalle d'un ton, et que l'échelle chromatique est celle-ci :



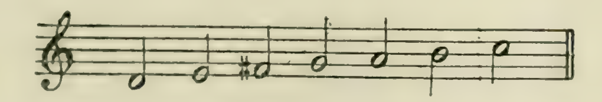
tandis que tous les demi-tons se trouvent réunis dans le chant kourde. Ce chant n'a d'analogue complet que dans le chant copte de l'*alléluia* rapporté précédemment (page 205-207), et dont l'échelle est celle-ci :



Le mode du deuxième fragment de chant kourde est aussi mineur, avec une échelle chromatique dont le caractère est plagal, en ce qu'elle commence à la quarte au-dessous de la tonique. Cette échelle est conforme à celle de la flûte égyptienne, car elle n'a pas de demi-ton entre le premier tétracorde et le second, ce qui pourrait faire croire que le système de la flûte chaldéenne était analogue à celui de la flûte traversière de l'Égypte. Toutefois la mélodie kourde a un peu moins d'étendue. La récapitulation des sons contenus dans cette mélodie forme l'échelle suivante :

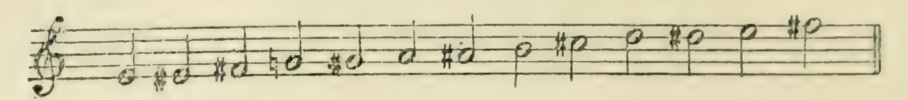


Les prêtres djézidis ont un autre mode mineur qui se voit dans le n° 4 des mélodies rapportées ci-dessus : ce chant commence et finit par la tonique *mi*. Le mode est purement diatonique, et son échelle est ainsi construite :



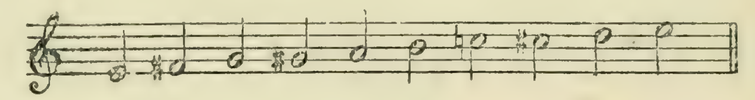
Dans le chant des mêmes prêtres (n° 3), recueilli par M. Layard,

on voit un mode majeur établi sur cette échelle chromatique, sauf un intervalle diatonique :



Toute la première période est diatonique ; la seconde est chromatique. Ce mode est analogue au mode chromatique de la troisième série (nº 5) de la tonalité égyptienne établie d'après la flûte antique du musée de Florence (voyez page 231).

Enfin la chanson des fiançailles des Djézidis révèle l'existence d'un mode dont l'échelle tonale est en partie diatonique et en partie chromatique, comme on le voit ici :



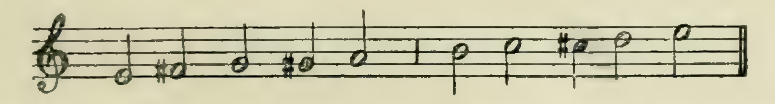
Si, en l'absence de documents suffisants et authentiques, il n'est pas possible de démontrer historiquement que les échelles tonales des anciens peuples de l'Asie occidentale furent semblables à celles qu'on vient de voir, et qui sont le résumé du système tonal des populations actuelles des mêmes contrées, il y a de puissants motifs pour croire à leur identité. En premier lieu, on doit tenir compte des rapports de ces échelles avec le caractère chromatique de la musique égyptienne (d'une antiquité contemporaine), laquelle nous est révélée par la flûte du musée de Florence ; car ces rapports sont plus évidents encore que ceux dont on a reconnu l'existence entre les dialectes chaldéens, assyriens, phéniciens et la langue de l'Égypte. De plus, le caractère d'accentuation colorée qui se fait remarquer dans les chants de tous les peuples d'origine sémitique et le penchant pour les ornements multipliés du chant sont si répandus chez les Asiatiques, si intimement liés à leur instinct musical, si indestructibles parmi eux, que l'existence de ces conditions de l'art doit être aussi ancienne que la conception de leur système linguistique.

A l'égard du système des modes de la tonalité asiatique, les renseignements que nous possédons sont insuffisants pour le formuler. On remarque, à la vérité, dans les mélodies des Djézidis recueillies jusqu'à ce jour, deux caractères essentiels, à savoir, le majeur et le mineur ; mais nous n'en possédons pas un assez grand nombre, pour avoir la certitude qu'il n'en existe pas d'autres d'un caractère mixte. D'ail-

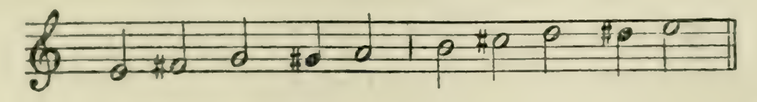
leurs, diverses modificationsont pu se produire dans la succession des temps, comme il s'en est produit dans les langues sémitiques pour la formation de dialectes nouveaux. Toutefois les principes fondamentaux de la musique des temps anciens n'ont pas dû disparaître dans la musique moderne, puisque le caractère chromatique et les ornements vocaux de l'une se retrouvent dans l'autre. Il y a donc une grande probabilité que la tonalité des chants des habitants du Djézireh est analogue à celle qui fut en usage chez les Assyriens, leurs ancêtres.

S'il n'est pas possible de retrouver aujourd'hui le système tonal complet de la musique assyrienne, nous pouvons du moins en ressaisir les formules principales dans les chants qui résonnent aujourd'hui sur les rives du Tigre et de l'Euphrate. Dans la musique ancienne de l'Inde, dans la Perse, chez les Arabes, les modes de la tonalité sont en grand nombre : on a vu précédemment qu'il en a été vraisemblablement de même chez les Égyptiens, et tout porte à croire que les autres peuples antiques de l'Asie occidentale avaient des systèmes analogues, comme leurs langues avaient des rapports généraux : ce que nous remarquons dans les chants de leurs descendants donne beaucoup de vraisemblance à cette conjecture. Parmi les formules tonales déduites des mélodies djézidiennes, on remarque d'abord une échelle chromatique complète d'une octave (voyez page 350); une gamme diatonique (voyez p. 351), et trois échelles mixtes, ou chromatico-diatoniques. Celles-ci peuvent donner lieu à quelques observations qui ne sont pas sans intérêt.

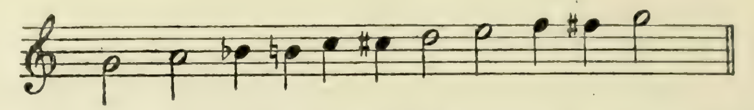
La première qui se présente est un décacorde, ou échelle de dix sons, qui se suivent par intervalles inégaux de tons et de demi-tons irrégulièrement distribués, telle qu'on la voit ici :



Les notes blanches étant celles qui procèdent par intervalles diatoniques dans cette échelle, on voit, au premier coup d'œil, que les intervalles chromatiques y sont inégalement répartis. Il y a lieu de croire qu'un autre mode régulier de la même échelle a été construit de cette manière :

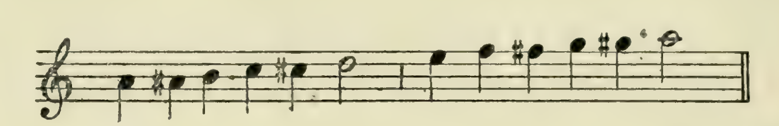


La deuxième échelle chromatico-diatonique, qui paraît être d'origine chaldéenne, est déduite du deuxième fragment du chant kourde n° 2 (voyez page 350). Elle est composée de onze sons, à des intervalles de tons et de demi-tons inégalement répartis, comme on le voit ici :



Il est digne de remarque que cette formule tonale correspond, pour le nombre des sons, aux onze cordes de la cithare de Timothée de Milet.

La troisième échelle chromatico-diatonique est composée de douze sons disposés dans un ordre parfaitement régulier, ainsi qu'on le voit ici :



Telle était, selon toute vraisemblance, la disposition des *douze cordes*, qui sont l'objet des plaintes amères de la musique personnifiée dans la comédie de Phérécrate ; disposition absolument étrangère au système tonal de la musique hellénique.

Le système de transpositions à tous les degrés des formules tonales, qui est général en Orient, et dont la musique arabe présente le développement le plus étendu, a dû être également en usage dans les grands empires de l'Asie occidentale, en Syrie, et dans l'Asie Mineure. Si, comme il y a lieu de le croire, cette conjecture est fondée, les formules qu'on vient de voir ont engendré un grand nombre de modes, et doté la musique des Assyriens et des Chaldéens d'un riche système tonal.

CHAPITRE QUATRIÈME.

LES PEUPLES ANCIENS DE L'ASIE OCCIDENTALE ONT-ILS EU UNE NOTATION DE LA MUSIQUE?

Aucun monument n'autorise à répondre affirmativement à la question : Les peuples de l'Asie occidentale ont-ils eu une notation de la musique? cependant il est difficile de croire que, dans des civilisations

si avancées, cet art ait été borné à une routine aveugle, et ne se soit transmis que par tradition. D'ailleurs, sans parler de l'Inde, de la Perse, de l'Égypte, qui possédaient des notations musicales, de la Chine, où l'on trouve non-seulement une notation générale, mais des systèmes de tablature pour divers instruments, nous voyons chez les Hébreux trente-deux accents toniques, qui représentent des successions de sons, et même des phrases musicales entières. Nous savons que les populations de Samarie et de Jérusalem ont été transportées en Assyrie et à Babylone, après les conquêtes de Salmanasar, ou plutôt Sardon (1), et de Nabou-cadr-atzer, le Nabuchodonosor de la Bible. Devenus captifs, les Hébreux n'abandonnèrent pas l'usage de la musique; ils y trouvèrent des consolations dans leur infortune. Si les peuples puissants de la Mésopotamie n'avaient pas eu dès longtemps la connaissance de certains signes destinés à représenter les sons, ils l'auraient acquise par l'exemple des Juifs. Mais, ainsi qu'il vient d'être remarqué, il est peu vraisemblable que de grandes nations qui ont poussé si loin la culture des arts plastiques, dont les produits d'architecture et de sculpture ont tant de noblesse et de grandeur, et qui, dans les ornements et les ciselurés, font admirer la pureté du goût autant que la délicatesse du travail, il est peu vraisemblable que de telles nations n'aient pas pratiqué l'art de noter les sons, ou qu'il leur ait été enseigné par le petit peuple juif. Enfin, n'oublions pas qu'une dynastie assyrienne, qui compte quatre rois dans l'espace de cent sept ans, régna sur une partie de l'Égypte depuis l'an 2149 jusqu'en 2050, et fut contemporaine de la XVIIe dynastie thébaine, qui régnait dans la haute Égypte; que la XXIIe dynastie Bubastite de la chronologie égyptienne était assyrienne; qu'elle eut neuf rois, qui occupèrent le trône l'espace de

---

(1) M. de Saulcy a placé la prise de Samarie, par *Salmanasar,* en 721 avant J.-C., dans le *Synchronisme historique des rois d'Israël, de Juda, d'Égypte, de Ninive, de Babylone et d'Ecbatane,* placé à la suite de ses *Recherches sur la chronologie des empires de Ninive, de Babylone et d'Ecbatane,* etc. Paris, 1849, p. 155, 1re colonne; mais, ayant traduit postérieurement, avec une prodigieuse intelligence, l'inscription cunéiforme placée aux pieds des hommes-taureaux provenant du palais de Khorsabad, et qui sont au Musée du Louvre, à Paris, il a déchiffré, à l'aide de l'hébreu, les soixante premières lignes de cette inscription et y a trouvé l'énumération de tous les exploits du roi Sardon ou Asarhadon, fils de Sennachérib, lequel ne commença de régner qu'en 709, suivant son *Synchronisme historique,* et il y a trouvé cette phrase : *Il a terrifié la ville de Schamarin* (Samarie). Ce fut donc Sardon qui assiégea et prit cette ville et non Salmanasar. Entre ces deux princes, il y a les règnes de *Sar-Goum,* et de *San-Kérib* (Sennachérib).

cent vingt ans (995 à 875), et que quatre de ces rois (Sédonchis Ier, Takelothis, Osorghon III et Sédonchis III) sont nommés dans des inscriptions hiéroglyphiques expliquées par Champollion. Sédonchis Ier prit Jérusalem en 974. Or, il existait en Égypte une notation musicale que nous avons fait connaître : il paraît donc impossible que les Assyriens, n'eussent-ils pas eu la conception spontanée d'une notation du même genre, ne l'aient pas acquise par imitation ; car, en supposant que l'Égypte et l'Assyrie n'aient jamais été réunies sous le même sceptre, et que la dynastie Bubastite n'ait été qu'une branche indépendante de la famille royale de Ninive, ce qui n'est pas démontré nonobstant les doutes qui se sont élevés, les relations étaient fréquentes entre l'Égypte et l'Assyrie.

Si, selon toute vraisemblance, les Assyriens, les Chaldéens et les Phéniciens ont eu des systèmes de notation musicale, ils n'ont pu être combinés d'après d'autres principes que ceux de la représentation collective de plusieurs sons d'intonations différentes, de formules d'ornements du chant, et de fragments de phrases, ainsi que cela se trouvait dans la notation des anciens Égyptiens, dans les accents toniques des Hébreux, et comme cela existe encore aujourd'hui pour le chant des églises grecques, abyssiniennes et arméniennes. On comprend, en effet, que les formes du chant oriental et les passages rapides qui en sont inséparables ont fait une nécessité absolue de ce système de notation, car il ne pourrait être remplacé que par une multitude de signes, pour représenter tous ces sons fugitifs articulés par la voix, et la lecture en serait fort compliquée. Ajoutons à ces considérations que les Orientaux ont des idées très-différentes de celles des Européens sur ce qui constitue la beauté du chant. L'expression, chez nos chanteurs de salon, de concert ou de théâtre, ne consiste que dans les nuances progressives ou décroissantes d'intensité du son, ou dans le passage immédiat du *piano* au *forte*, ou du *forte* au *piano ;* mais les Orientaux considèrent comme une nécessité d'ajouter à ces nuances celles du timbre parfois nasal, ou guttural, pour le chant de certains mots ou de certaines phrases. Les exemples de ces effets bizarres sont fréquents parmi les chantres des diverses sectes de la chrétienté orientale.

La possibilité de l'existence d'une notation de la musique chez les peuples anciens de l'Asie occidentale paraît suffisamment établie dans ce qui précède, bien qu'on ne puisse l'affirmer en l'absence de mo-

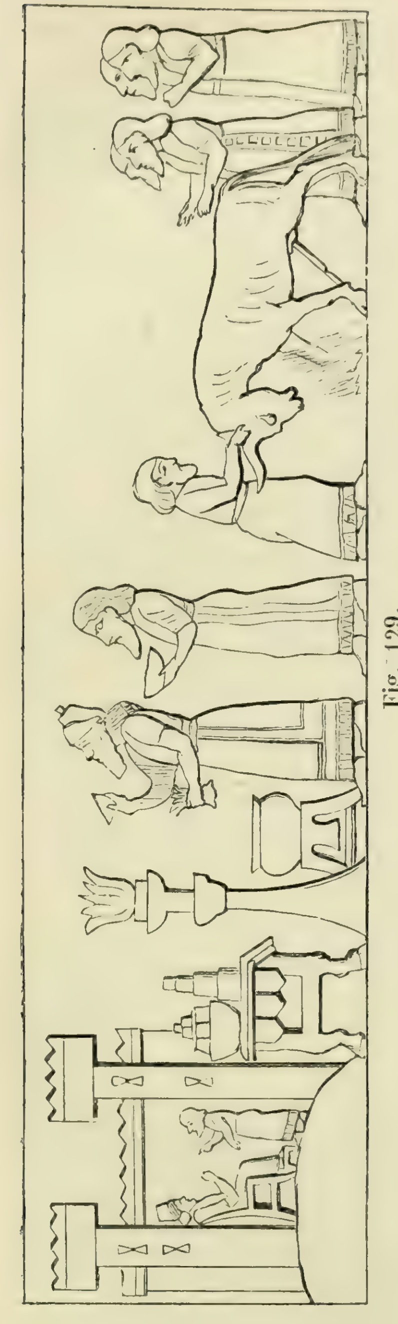
numents. Si, suivant cette probabilité, il y a eu, en effet, une notation musicale en Assyrie, dans la Chaldée et chez les Phéniciens, elle a dû avoir pour base un des deux systèmes sur lesquels ont reposé toutes les notations de la musique dans l'antiquité, comme au moyen âge, à savoir : ou les caractères de l'écriture du pays, plus ou moins modifiés, comme les notations de l'Inde, de l'Égypte, de l'Éthiopie, de la Grèce et de Rome ; ou des signes de convention et de sons collectifs, comme les accents toniques des Hébreux, la notation arménienne, et les neumes du moyen âge. Si les caractères alphabétiques ont fourni les éléments de la notation assyrienne, elle a dû avoir de l'analogie avec le système de la notation de l'Égypte, car elle n'avait pas à représenter des sons isolés, comme les notations aryennes, mais bien des successions de sons ; si, au contraire, ses éléments consistaient en signes arbitraires et de convention, elle a dû se rapprocher des accents toniques des Hébreux, et former avec eux ce qu'on pourrait appeler *la notation sémitique*.

CHAPITRE CINQUIÈME.

DE L'EMPLOI DE LA MUSIQUE CHEZ LES ASSYRIENS, CHALDÉENS OU BABYLONIENS ET PHÉNICIENS, DANS LE CULTE DES IDOLES, DANS LA VIE CIVILE ET A LA GUERRE.

Tous les peuples civilisés ont employé la musique dans le culte de leurs dieux : cette coutume fut générale dans l'Orient dès la plus haute antiquité. Les monuments de l'Assyrie nous font voir aussi le chant et les instruments dans les sacrifices et les cérémonies religieuses en l'honneur des grands dieux Ana, Bel, Sin, Chamas, Nin et Nergal (1). Un obélisque trouvé à Nemrod par M. Layard, et qui est au Muséum britannique, offre la représentation d'un sacrifice : le prêtre, placé devant l'autel où brûle le feu sacré, tient un vase à libation, qu'il vient de découvrir ; derrière lui est un autre prêtre, d'un ordre inférieur, une coupe à la main, et un sacrificateur tenant

(1) M. G. Rawlinson, *The five great Monarchies of the ancient Eastern World*, vol. II, p. 278.


Fig. 129.

par les cornes le bœuf destiné au sacrifice ; enfin, quatre prêtres chanteurs, qu'on reconnaît à leurs mains levées, complètent la scène (fig. 129).

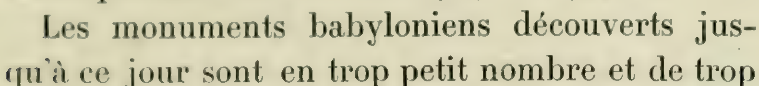
Un bas-relief de Koyoundjek représente une autre cérémonie religieuse où sont trois musiciens, dont un joue de la cithare, un autre de la harpe, et le troisième de la double flûte. Devant eux sont deux personnages qui tiennent deux baguettes de la main gauche, et semblent destinés à battre la mesure dans l'exécution, ou peut-être à marquer le rhythme, en frappant ces baguettes l'une contre l'autre. Une troisième scène religieuse, avec des musiciens, se voit dans un autre bas-relief de Koyoundjek. On y remarque le roi (vraisemblablement San Khérib, ou Sennachérib), s'arrêtant devant un autel, et répandant une libation sur des lions morts, produits de sa chasse. Du côté opposé de l'autel sont deux jeunes musiciens, probablement eunuques, qui jouent du psaltérion et paraissent chanter en même temps un hymne en actions de grâces pour la victoire du roi et la conservation de ses jours dans cette chasse dangereuse (fig. 130). On peut citer encore, comme un exemple de l'usage de la musique dans les


Fig. 130.

cérémonies religieuses des Assyriens, un autre marbre fruste et détérioré, trouvé à Koyoundjek, et dont il a paru une courte description dans l'*Athenæum* de Londres (1). Ce bas-relief présente quatre joueurs de psaltérion, deux de chaque côté. Leur vêtement, inusité parmi les formes assyriennes, a paru, aux archéologues, indiquer des prêtres d'un ordre particulier. Un de ces musiciens est coiffé d'une mitre ou d'un bonnet de forme étrange, et dont la hauteur est extraordinaire, ainsi qu'on le voit ci-contre (fig. 131).



Fig. 131.



Les monuments babyloniens découverts jusqu'à ce jour sont en trop petit nombre et de trop petite dimension, pour fournir des renseignements précis concernant l'usage de la musique dans la vie civile, religieuse et militaire des Chaldéens. Ce peuple se montre inférieur aux Assyriens dans la forme plastique; mais, comme ceux-ci, ou plutôt comme tous les Orientaux, il eut un goût passionné pour le chant et pour les instruments. Il est très-vraisemblable que son système de tonalité fut au moins analogue, sinon identique, à celui que nous indiquent les grandes harpes de Ninive; système basé sur une échelle chromatique; car les instruments étaient les mêmes à Babylone et dans l'empire assyrien. Il n'y a d'ailleurs aujourd'hui dans toute l'Asie occidentale, particulièrement dans l'ancienne Mésopotamie, qu'un seul genre de chant, tant en ce qui concerne la tonalité, que dans le caractère des mélodies et dans la profusion des ornements. Ainsi que nous l'avons dit à plusieurs reprises, l'antiquité orientale se reflète dans l'Orient moderne, en dépit de l'influence de la civilisation européenne sur l'état actuel de la race sémitique. Peut-être touchons-nous au moment où le caractère original de cette race s'éteindra par son contact incessant avec une civilisation envahissante; mais il s'est suffisamment conservé, jusqu'au moment où ceci est écrit, pour nous permettre de constater la persistance de la tradition chez les descendants des Syriens, des Phéniciens, des Chaldéens et des Assyriens; et, de ce que la musique est identiquement la même

(1) Le 17 août 1861.

chez toutes ces populations, nous sommes autorisés à conclure qu'il en était ainsi chez leurs ancêtres.

Un passage du livre de Daniel (1), souvent cité, prouve que la trompette, la flûte, la harpe, la cithare, *et tous les instruments de musique*, étaient joués par les prêtres et les musiciens, à Babylone, dans le culte des idoles. La harpe babylonienne à quatre cordes, qu'on a vue précédemment (2), est empruntée à une pratique religieuse d'initiation au culte de *Nebo*, le Mercure chaldéen, qui, dans les idées astronomiques de la Chaldée, était le symbole de la planète de ce nom. Le sujet de la scène dans laquelle figure la harpe dont il s'agit est révélé par la présence de l'astre dans le lieu de l'initiation. Ce monument provient d'un cylindre babylonien; nous avons cru devoir le reproduire (fig. 115), parce qu'il fournit la preuve que la musique trouvait à Babylone son emploi dans tout ce qui tenait aux mystères, comme au culte public (3).

Chez les Phéniciens, comme dans l'Assyrie et dans la Chaldée, toutes les cérémonies religieuses étaient accompagnées par la musique; les sacrifices humains qui souillèrent le culte de leurs idoles, comme cela se pratiqua chez d'autres peuples de l'antiquité, s'alliaient même au chant et à l'usage des instruments. Ils honoraient leur Saturne, ou Moloch, en offrant à ce dieu des enfants, qu'on enfermait dans sa statue de bronze creux, où ils étaient brûlés comme dans une fournaise (4). Les cris de ces pauvres victimes étaient étouffés par des chants en chœur et des danses qui se faisaient autour de la statue, et auxquels s'unissait le bruit des cymbales et des tambours (5). A Carthage comme à Tyr, cette coutume horrible emprunta le concours de la musique. Cet art était aussi une partie importante du culte des autres divinités de la Phénicie et de la Syrie, qui toutes, comme Moloch, étaient des symboles astronomiques. Ainsi Melkart, personnification du soleil chez les Phéniciens, comme l'était Baal en Chaldée, était

(1) III, 5, 7, 10, 15.

(2) Liv. II, ch. II, p. 336, fig. 115.

(3) Voy. Félix Lajard, *Recherches sur le culte public et les mystères de Mithra, etc.*, pl. XXXIX, fig. 8.

(4) Cf. Diodore de Sicile, *Biblioth. histor.*, l. XX, 14. — Eusèbe, *Præpar. evangel.*, l. IV, c. 16.

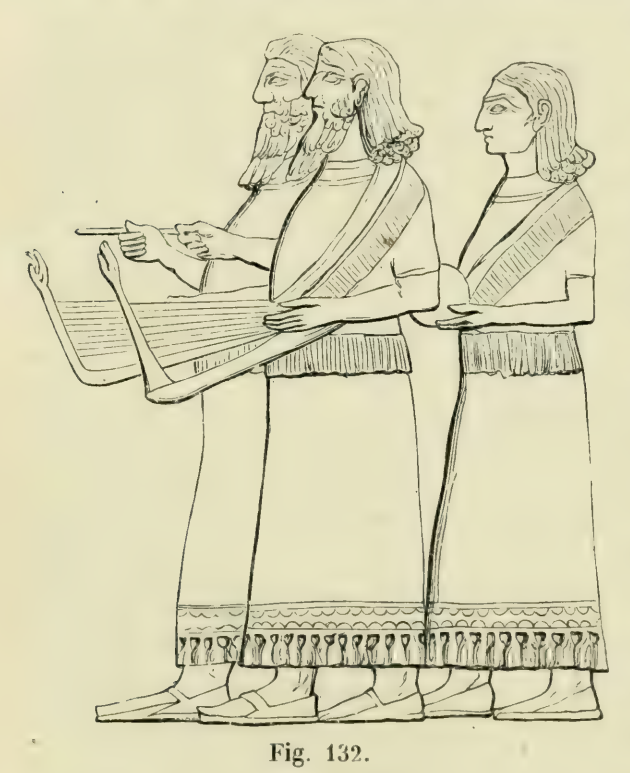
(5) Cf. les récits des rabbins Siméon et Salomon dans Selden, *De Diis Syris synt.* lib. I, c. 6.

d'une part l'Hercule phénicien, et de l'autre l'Apollon, car, ainsi que celui-ci, il passait pour l'inventeur de la cithare, qui lui était consacrée, et les chants en son honneur n'étaient accompagnés que par cet instrument. Ainsi encore, Astarté, la Vénus syrienne et phénicienne, était le symbole de la beauté, et ce nom était celui de la planète qui efface les autres par son éclat. Déesse des plaisirs sensuels, elle était célébrée par des chants particuliers consacrés à l'amour, et accompagnés par la harpe trigone. Enfin, c'est ainsi que le culte d'Adonis, ou *Adonaï* (le seigneur), amant d'Astarté ou de Vénus, est l'emblème du soleil s'élevant tour à tour sur l'horizon au nord de l'équateur, et disparaissant de notre hémisphère, pour faire place à la nuit, puis pour reparaître à son point de départ. Entre les bras de Vénus, c'est l'astre du jour fécondant la nature ; disparu de l'horizon, et laissant régner les ténèbres, c'est l'amant de Proserpine ou de la reine du sombre empire. La fête d'Adonis, célèbre dans tout l'Orient, mais surtout en Syrie en Phénicie et dans l'île de Chypre, se partageait en deux périodes, dont la première, consacrée au deuil et aux larmes, se nommait *aphanisme* (disparition), et dont l'autre, indiquant le retour radieux de l'astre, était appelée *hévrèse* (découverte). Dans les jours de la première période, les prêtres et les musiciens ne faisaient entendre que des chants tristes, appelés *adonidies;* ils se chantaient dans une procession magnifique, composée particulièrement de femmes. Ces chants étaient accompagnés par les sons mélancoliques de la flûte *gingrine* (1). La deuxième partie de la fête (la résurrection ou le retour) était annoncée par les cris de joie des prêtres; les hymnes perdaient le caractère de complainte et devenaient l'expression de la sérénité des sentiments. Dans ces chants, les voix se mêlaient aux sons des harpes; car les fêtes d'Adonis ne ressemblaient pas aux *dionysiaques* ou fêtes de Bacchus, dans lesquelles les chants n'étaient accompagnés que par des instruments bruyants, tels que les cymbales et les tambours.

A Ninive, comme à Babylone, on faisait un fréquent usage de la musique dans les repas, dans les fêtes publiques et dans la vie privée. Les monuments tirés des ruines de la première de ces villes font voir, dans ces circonstances, des musiciens avec leurs instruments. La grande

(1) Voyez Théocrite, *Idyll.*, XV, v. 131 et suiv. — Bion, *Idyll.* I.

harpe (*magadis*) était le seul instrument employé dans les cérémonies religieuses (1); mais, pour les fêtes civiles, les bas-reliefs n'offrent que des cithares, ou des combinaisons de divers instruments, en raison du caractère plus ou moins solennel de ces fêtes. La harpe, la cithare et le psaltérion se combinent de diverses manières dans le palais des rois, mais on n'y voit pas de flûtes. Le roi est presque toujours accompagné de musiciens lorsqu'il voyage, ou lorsqu'il se livre au plaisir de la chasse; et, dans ces occasions, ces musiciens jouent du psaltérion comme on le voit dans la figure 130. Ce sont aussi des psaltérions qui apparaissent dans quelques circonstances de la guerre. M. G. Rawlinson dit qu'on ne voit pas de musiciens au milieu des combats, et qu'ils n'accompagnaient pas les troupes dans leurs marches, mais qu'ils étaient joints aux cortéges des triomphes, lorsque l'armée revenait d'une expédition (2) : cette opinion paraît être exprimée d'une manière trop générale, car, dans une scène des grands bas-reliefs de Koyoundjek, on remarque au milieu des soldats assyriens, qui portent les têtes de leurs ennemis, deux joueurs de psaltérion accompagnés par un tambour de basque (3) (fig. 132).


Fig. 132.

Dans les triomphes guerriers des rois d'Assyrie, les bandes de musiciens, jouant de divers instruments et chantant, étaient nombreuses, ainsi qu'on le voit dans la reproduction du grand bas-relief de Koyoundjek, p. 325.

On sait que les excès d'intempérance étaient fréquents chez les Ba-

(1) Layard, *Monuments of Nineveh*, 1re série, planches 12 et 17.
(2) *The five great Monarchies of the ancient Eastern World*, t. II, p. 169.
(3) Layard, *Monuments of Nineveh*, 1re série, pl. 22.

byloniens. La magnificence des festins, dans les palais des grands et des riches, surpassait tout ce qu'on pouvait trouver ailleurs, et les convives s'y enivraient des vins les plus exquis jusqu'à en perdre la raison. La musique était inséparable de ces honteuses débauches, et les dépenses, pour avoir un grand nombre d'instrumentistes et de chanteurs, étaient excessives. L'historien Ctésias, cité par Athénée (1), dit qu'Aunarus, gouverneur de Babylone pour le roi de Perse, s'habillait et se parait comme une femme. Lorsqu'il était à table, il faisait entrer cent cinquante musiciennes, qui chantaient et jouaient des instruments pendant qu'il mangeait et s'enivrait. La mollesse était excessive dans toute l'Asie occidentale, mais en aucun lieu elle n'égalait les excès des Babyloniens, sauf ceux des habitants de Suse.

L'emploi de la musique dans les festins des rois et des grands personnages de l'État existait en Assyrie comme dans la Babylonie. Une scène représentée sur un bas-relief de Koyoundjek (2) montre un roi de cette contrée, avec la reine, assis tous deux près d'une table, dans un jardin, et environnés de leurs serviteurs. Ils portent à leurs lèvres des coupes remplies de vin, tandis qu'un harpiste fait résonner les cordes de son instrument.



Fig. 133.

Dans des circonstances semblables, l'usage de la musique fut sans doute général chez les nations orientales de l'antiquité, car chez les

(1) *Deipn.*, XII, p. 530, B.
(2) G. Rawlinson, *The five great Monarchies of the ancient Eastern World*, t. II, p. 107.

Juifs mêmes, Salomon, imitateur des mœurs phéniciennes, parlant des vanités de son règne, dit ces paroles remarquables : *J'ai eu des musiciens et des cantatrices, des vases pour servir le vin, et tout ce qui fait les délices des enfants des hommes* (1).

Un bas-relief de Koyoundjek nous fait voir un joueur de cithare et un joueur de double flûte concertant, pendant que des femmes sont occupées de la toilette d'une reine. Une scène du même genre existe sur un cylindre babylonien qui se trouve au cabinet des antiquités de la Bibliothèque impériale de Paris.

Tous ces monuments démontrent que le penchant pour la musique des populations asiatiques de l'antiquité avait un caractère passionné, qui leur faisait appliquer le chant et le jeu des instruments à toutes les circonstances de la vie publique et privée. Ce même penchant existe encore chez leurs descendants, soit que, placés dans une condition misérable, ils trouvent des consolations dans le chant des musiciens ambulants, ou dans les rhythmes sonores des instruments; soit qu'appartenant aux classes riches et puissantes, ils cherchent des jouissances dans les mélodies langoureuses de leurs esclaves, et dans les danses voluptueuses des femmes de leurs harems.

Nonobstant les patientes études faites pour retrouver quelque fragment de la musique des Phéniciens, quelque indication certaine de la nature de leurs instruments, de leur système tonal et du caractère de leurs mélodies, ces recherches sont restées sans résultat satisfaisant. Un savant, aussi distingué par son érudition que par sa naissance, a dit avec une parfaite justesse : « On ne peut se rappeler l'influence « exercée par les Phéniciens sur toute la civilisation antique, sans « s'étonner que leur histoire nous soit parvenue incomplète, mutilée « et privée de tout l'intérêt qui s'attache à la succession des hommes « et des événements. Ce peuple, inventeur de l'écriture, est précisé- « ment celui dont les traditions écrites semblent être irrévocablement « perdues (2). » Le savant livre de Movers (3), qui a éclairci tant de points obscurs de la mythologie et de la politique des Phéniciens,

---

(1) Eccles., II, 8.

(2) M. le duc de Luynes, *Sur le sarcophage d'un roi de Sidon, découvert près de Saïda;* Mémoire lu à la séance annuelle des cinq Académies de l'Institut de France, le 14 août 1855.

(3) *Die Phœnizier,* Bonn, 1841-1850, 3 vol. in-8°.

ainsi que ce qui concerne leurs colonies, ne renferme rien de relatif à la musique. Malheureusement aussi, toutes les explorations des ruines de la somptueuse ville de Tyr ont été infructueuses pour l'archéologie, et, chose remarquable, il en a été de même des recherches tentées sur les ruines de Carthage. Quelques passages des prophéties d'Isaïe, quelques phrases d'auteurs grecs, sont les seules sources où l'on a pu puiser quelques renseignements, vagues et incomplets, sur les instruments de musique des Phéniciens, ainsi que sur l'usage qu'ils en faisaient dans leurs fêtes et cérémonies religieuses.

A défaut de documents, nous devons encore recourir à l'induction, et, considérant la commune origine, la similitude d'organisation, et les rapports fréquents des grands peuples sémitiques qui occupèrent dans l'antiquité les vastes contrées de l'Asie occidentale, supposer avec toute vraisemblance qu'ils eurent des systèmes identiques de tonalité, un caractère analogue dans les mélodies ainsi que dans les ornements du chant, des instruments semblables, enfin l'emploi de ces éléments de l'art dans des circonstances pareilles. Ce que nous enseignent les monuments pour la musique de l'Assyrie et de la Babylonie est donc aussi en réalité l'histoire de la musique dans la Phénicie, sauf certaines particularités de peu d'importance qui se font souvent remarquer entre deux pays limitrophes.

LIVRE TROISIÈME.

DE LA MUSIQUE DES HÉBREUX.

CHAPITRE PREMIER.

CAUSES D'INCERTITUDE CONCERNANT LA MUSIQUE DE CE PEUPLE, DANS L'ANTIQUITÉ.

Il ne reste du peuple hébreu qu'un livre sacré, un pays vide de monuments (1), et des individus épars sur la surface de la terre, sans lien politique, et parlant des langues différentes. Des arts que ce peuple cultivait aux temps de sa prospérité, nous ne savons que ce que nous apprennent quelques phrases obscures de la Bible. C'est sur ces phrases, sur de simples mots d'une signification douteuse, que des érudits ont essayé de construire le frêle édifice d'une histoire de la musique hébraïque ; c'est avec ces faibles indices qu'ils se sont hasardés dans le vaste champ des conjectures, pour arriver à la conclusion qu'on ne sait rien de cette musique, dans le sens véritable attaché à ce mot par les langues modernes.

Dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, les traditions de la vie civile et religieuse des Juifs s'étaient si peu conservées, que le sens

(1) En écrivant cette phrase, je n'ai pas oublié les recherches faites par M. de Saulcy, la Bible à la main, dans la Judée ; ses découvertes et ses opinions, consignées d'abord dans la relation de son *Voyage autour de la mer Morte et dans les terres bibliques*, puis dans son *Histoire de l'art judaïque* (Paris, Didier, 1858 ; 1 vol. in-8°) ; mais ces mêmes opinions, concernant particulièrement l'antiquité du tombeau des rois et l'authenticité de l'art israélite, ayant été contestées par d'autres érudits, ou tout au moins laissées dans le doute (voyez la *Notice des antiquités assyriennes, babyloniennes, perses, hébraïques, exposées dans les galeries du Louvre*, par M. de Longpérier, p. 131-134), j'ai cru devoir me conformer aux traditions philologiques généralement admises. Il est à remarquer au surplus qu'en supposant de nouvelles découvertes de monuments qui mettraient hors de doute la réalité d'un art hébraïque, il n'y aurait rien à en espérer pour l'histoire de la musique ; car la loi religieuse des Hébreux leur interdisait la représentation de figures animées, et conséquemment de joueurs d'instruments et de scènes où des chanteurs auraient été employés.

de certaines expressions de la Bible était soumis à des interprétations contradictoires; les illustres fondateurs de l'Église d'Orient, au nombre desquels se placent Origène, Basile le Grand, Grégoire de Nysse et saint Jean Chrysostome, ne les rendent pas de la même manière, et même, les auteurs de la version grecque de l'Ancien Testament, dont le travail commença vers l'an 277 avant la naissance de Jésus-Christ, étaient incertains de la signification de certains mots, et en ont traduit plusieurs d'une manière évidemment inexacte. Le doute va même jusque-là qu'on ne sait si certaines inscriptions des psaumes sont relatives à la musique et si elles indiquent ou des mélodies connues des lévites, ou le mode d'exécution de ces chants, ou seulement l'usage de certains accents. Enfin, l'antiquité plus ou moins reculée de ces mêmes accents est aussi l'objet d'assez vives discussions; quelques érudits en ont fait remonter l'usage jusqu'au temps de Moïse, tandis que d'autres pensent qu'ils n'ont été introduits dans le chant religieux qu'à l'époque de la captivité de Babylone, ou même plus tard.

Dans une telle situation, c'est-à-dire en l'absence de tout document concernant la théorie et la pratique de l'art chez les Hébreux, les formes des instruments et l'usage de ceux-ci; n'ayant pas même la ressource d'un chant authentique pour y puiser des indications de tonalité et de rhythme, il semble qu'il serait plus sage de s'abstenir que de s'engager dans de pénibles recherches qui, par la nature même du sujet, doivent être peu fructueuses. Ce parti serait celui que j'aurais pris, s'il n'était nécessaire de redresser des opinions erronées qui se sont répandues dans une multitude de livres, et si je n'espérais démontrer qu'on ne peut acquérir quelques notions probables concernant la musique hébraïque qu'en les cherchant dans les monuments de l'Égypte et de l'Assyrie, ainsi que dans les traditions des populations arabes de l'époque actuelle.

L'histoire proprement dite du peuple hébreu commence au patriarche Abraham; car tout ce qui précède, dans la Bible, la vocation de ce patriarche, est l'histoire du genre humain, dont les fils de Noé furent les souches, après avoir été sauvés du déluge par un miracle. La chronologie sacrée fixe la date de ce cataclysme à l'année 2987 avant l'ère chrétienne, et celle de la vocation d'Abraham à l'an 2017, c'est-à-dire environ neuf cent soixante ans après la dispersion des membres de la famille de Noé. Cette dernière date ne

coïncide pas avec les canons chronologiques égyptien et assyrien ; mais cela est de peu d'importance au point de vue du sujet traité ici. Il suffit de rappeler que dans l'intervalle qui sépare les deux dates qui viennent d'être rapportées, quelle qu'en ait été l'étendue, les populations connues sous le nom de *sémitiques* s'étaient répandues sur les rives du Tigre et de l'Euphrate, et avaient peuplé la Syrie, la Phénicie, l'Arabie, l'Égypte, la Chaldée et toute la Mésopotamie, s'y mêlant, dans quelques parties, telles que la Chaldée et l'Égypte, aux Couchites, qui en étaient les premiers habitants et qu'ils avaient vaincus (1). De grands États, au nombre desquels se trouvent les royaumes d'Égypte, de Chaldée, et le premier empire d'Assyrie, s'étaient constitués antérieurement à la naissance d'Abraham : il est donc évident que les recherches sur la musique des Hébreux ne doivent pas remonter au-delà de l'époque où vécurent les enfants de ce patriarche, et que nous n'avons pas à examiner, comme l'ont fait d'autres historiens de l'art, en quel sens Jubal doit être considéré comme l'inventeur des instruments de musique, et son frère, Tubal-Khaïn, ou Tubalcaïn, comme le premier qui fabriqua des instruments de percussion avec les métaux. Encore moins sera-t-il nécessaire de rechercher, avec les PP. Mersenne (2) et Martini (3), si Adam, ayant la science infuse, a possédé la connaissance parfaite de la musique, et si Jubal, longtemps avant Pythagore, avait découvert la théorie des intervalles des sons (4) ; ce serait rentrer dans la question de l'invention de la musique, sur laquelle j'ai dit mon sentiment au début de cette Histoire.

Après la mort d'Abraham, la première indication que nous trouvons, dans la Bible, de l'usage de la musique chez ses descendants est celle-ci : Isaac ayant ordonné à son fils Jacob d'aller en Syrie, pour y épouser une des filles de Laban, son oncle maternel, Jacob obéit, et après avoir, pendant vingt ans, gardé les troupeaux de ce parent, dont il était devenu le gendre par une double union avec ses filles Lia et Rachel, il partit en secret avec ses femmes, ses enfants et ses

---

(1) *Cousch* est le nom hébreu de l'Éthiopie ; les Couschites régnèrent à Thèbes sur la haute Égypte, à diverses époques très-anciennes, et se répandirent aussi dans la Chaldée, antérieurement à l'irruption sémitique.

(2) *Quæstiones celeberr. in Genesim, quæst.* 29, cap. 2, versic. 20, fol. 1204.

(3) *Storia della Musica*, t. I, c. 2., p. 14-24.

(4) *Mersen. Quæst. celeb. in Genesim*, fol. 1514.

troupeaux, pour retourner près de son père, au pays de Chanaan. Laban ne fut instruit de sa fuite que le troisième jour; il se mit aussitôt à sa poursuite avec ses frères et ses serviteurs. L'ayant rejoint le septième jour à la montagne de Galaad, il lui dit : « Qu'avez-vous « fait? Vous m'avez caché votre dessein et avez enlevé mes filles, « comme si c'étaient des prisonnières de guerre! Pourquoi vous êtes- « vous enfui sans que j'en fusse instruit? Que ne m'avez-vous averti? « Je vous aurais reconduit avec des chants de joie, au bruit des tam- « bours et au son du *kinnor* (1). » Plusieurs commentateurs ont conclu de ce passage que l'usage de ces instruments existait déjà dans la famille qui fut la souche du peuple hébreu; ils ont oublié que Laban était Syrien, qu'il habitait *le pays des Orientaux*, suivant les paroles de la Genèse (2), et que l'instrument dont il parle est d'origine syrienne.

Après le passage qu'on vient de lire, on ne trouve plus rien dans la Bible qui soit relatif à l'usage de la musique dans la famille de Jacob. A l'égard de Joseph, fils de ce patriarche, on sait qu'il fut vendu comme esclave par ses frères à des marchands ismaélites, qui le conduisirent en Égypte; on sait aussi sa captivité, sa fortune et l'établissement de sa famille chez les Égyptiens; on sait, enfin, que cette famille était composée de soixante-dix fils et petits-fils de Jacob, avec leurs femmes et leurs filles, lorsqu'elle alla s'établir sur la terre des Pharaons. La date de son arrivée dans ce pays répond à l'année 1857 avant J.-C. de la chronologie sacrée, ou à l'an 2284 du canon chronologique des rois d'Égypte (3). Pendant l'espace de quatre cent trente ans, cette famille s'y multiplia jusqu'au nombre de six cent mille hommes en état de porter les armes, non compris les vieillards, les femmes et les enfants (4).

---

(1) Genèse, XXX, 26.

(2) XXIX, 1.

(3) Cf. la *Chronologie des rois d'Égypte*, par J.-B.-C. Lesueur, p. 323. — Eusèbe Pamphile place la mort de Jacob, à l'âge de 121 ans, dans la 91e année de la domination des rois pasteurs de la dynastie scythique, contemporaine des XVe et XVIe dynasties thébaines. Ces dates ne coïncident ni avec la chronologie vulgaire, qui place le même événement en 1794 avant J.-C., ni avec la Chronologie des rois d'Égypte si laborieusement établie par M. Lesueur, car le quatrième roi de la dynastie scythique, Apophys, commença à régner l'an 2309; Joseph devint son ministre dans la dix-septième année de son règne (2293), et, neuf ans après (2284), Jacob arriva en Égypte, avec sa famille.

(4) Exode, XII, 37, 38, 40, 41.

On comprend qu'une famille de pâtres arabes, incessamment occupée de la garde de ses troupeaux et des travaux de l'agriculture, ne pouvait rien enseigner de ce qui concerne les arts au peuple puissant et civilisé chez lequel elle s'était établie, et qu'elle reçut, au contraire, des Égyptiens la connaissance de ces mêmes arts, pendant le long espace de plus de quatre siècles qu'elle vécut parmi eux. Que les Israélites aient eu le génie poétique, cela est mis hors de doute par le livre de Job, par plusieurs parties du Pentateuque, par les psaumes, et par d'autres morceaux remplis d'enthousiasme que renferme la Bible. Que la poésie hébraïque ait eu plus d'élévation que celle des Égyptiens, nous devons le croire; car les descendants d'Abraham et de Jacob puisaient leurs inspirations dans des sentiments religieux d'un ordre bien supérieur à ceux qui pouvaient naître du grossier panthéisme professé par les habitants de l'Égypte. Enfin, que les Hébreux aient appliqué à leur poésie des chants analogues par leurs accents aux images dont elle était remplie, cela est aussi vraisemblable; mais à l'égard de l'art formulé en système, de la notation des sons et des instruments de divers genres, nul doute qu'ils en ont acquis la connaissance dans le pays qu'ils habitèrent si longtemps, et qui leur en offrait les modèles. C'est même un fait reconnu que Moïse, le plus savant des Hébreux et le plus habile musicien, fut élevé à la cour du Pharaon, et qu'il y apprit tout ce qu'il savait (1).

Ce grand homme, témoin des maux qui accablaient sa nation, soumise au plus dur esclavage pendant le dernier siècle de son séjour en Égypte, prit la résolution de l'en affranchir. Il la fit sortir enfin du pays de ses oppresseurs et la conduisit, après une succession de prodiges, jusqu'à cette terre promise, cette contrée de Chanaan qui avait été son berceau près de cinq siècles auparavant, et qui, plus tard, a porté le nom de *Judée*. A peine échappé à la poursuite des Égyptiens, par le retour inopiné d'une haute marée qui anéantit leur armée dans un golfe de l'extrémité de la mer Rouge (2), Moïse, à la tête des enfants d'Israël, chanta le sublime cantique qui commence par cette inspiration : *Je chanterai un hymne au Seigneur, parce qu'il*

(1) Et eruditus est Moyses omni sapientia Ægyptiorum, ut erat potens in verbis, et in operibus suis (Actes des apôtres, VII, 22).

(2) Exode, XIV, 28. Voyez aussi un Mémoire de M. Boys-Aymé, *Sur les anciennes limites de la mer Rouge*, dans la *Description de l'Égypte*, t. I, p. 311.

a relevé sa grandeur, et qu'il a précipité dans la mer le cheval et le cavalier. Miriam, prophétesse et sœur d'Aaron, à la tête de toutes les femmes qui tenaient, comme elle, un tambour à la main, formait avec elles un chœur qui répétait chaque verset de ce cantique, après le chœur des hommes (1). C'est ici que se trouve dans la Bible la première mention de la musique chez les Hébreux. Le chant improvisé par Moïse eut certainement pour expression musicale une mélodie populaire connue de tous les Hébreux, simple dans sa contexture, et d'une exécution facile.

Après avoir donné des institutions religieuses et civiles aux enfants d'Israël, Moïse mourut, à l'âge de cent vingt ans, sur la montagne de Nébo, au pays des Moabites, près des rives du Jourdain, et le peuple, qui pendant quarante ans avait erré dans le désert, entra enfin dans la Judée, sous la conduite de Josué, l'an 1605 avant J.-C. ; il en fit la conquête et y bâtit des villes. C'est là qu'il se créa une position stable, et que sa civilisation se développa selon l'esprit de la loi qui lui avait été donnée.

Environ cinq cents années furent remplies par des guerres incessantes avec les peuples qui occupaient le pays de Chanaan avant l'arrivée des Hébreux. Dans cet intervalle, la constitution du pays eut une forme démocratique, et le gouvernement fut confié à des magistrats électifs appelés *juges.* Ce temps fut peu favorable à la culture des arts. La Bible fait à peine mention de la musique pendant cette longue période qui précéda la transformation du gouvernement de la Judée en monarchie. Cependant il y a lieu de croire que la poésie chantée et accompagnée d'instruments avait toujours été cultivée et avait fait des progrès, car les prophètes, qui, tous, étaient poëtes-musiciens, exerçaient une grande influence sur le peuple; déjà même l'art était assez avancé pour que ces chanteurs eussent cessé d'accompagner leur voix par les instruments; ils se faisaient suivre par des instrumentistes de profession, qui remplissaient près d'eux les fonctions d'accompagnateurs ou plutôt d'inspirateurs, par leurs préludes, ainsi que cela se pratiqua en Égypte, dans la Grèce et à Rome. Cet usage est démontré par les instructions que donna le prophète Samuel à Saül, choisi par le peuple pour son premier roi,

(1) Exode, XV, 20, 21.

l'an 1080 avant l'ère chrétienne. Après avoir répandu sur lui l'huile sainte, il lui dit : « Lorsque vous serez entré dans la ville, vous ren- « contrerez une troupe de prophètes qui descendront du haut lieu, « précédés de gens qui porteront des *nebels*, des *tophs*, des *hhalils* et « des *kinnors*, et les prophètes prophétiseront (1). »

Samuel, qui n'avait consenti à partager l'autorité avec un roi que parce qu'il y avait été contraint par le peuple, ne tarda pas à être mécontent lorsqu'il vit Saül disposé à s'affranchir de sa domination, après qu'il eut vaincu les ennemis du peuple de Dieu. Usant de l'ascendant que lui donnaient sa qualité de prophète et sa longue expérience du caractère de la nation juive, il déclara Saül réprouvé et lui fit perdre ainsi la confiance et l'affection du peuple. L'irritation qu'en ressentit Saül paraît avoir été la cause d'une profonde mélancolie dont il éprouva de fréquents accès. Bientôt le bruit se répandit qu'il était possédé du démon : l'un des officiers de sa maison lui donna le conseil de faire venir près de lui un jeune homme de Bethléem, nommé *David*, qui, par les sons du kinnor, le soulagerait dans ses souffrances. Déjà Samuel avait sacré David en secret, le destinant à prendre la place de Saül et à régner sur les Hébreux. La coïncidence de ce fait avec le conseil donné au malheureux roi est digne de remarque. Saül fit un accueil bienveillant au jeune pâtre musicien, et, dans les accès de son mal, reçut beaucoup de soulagement à l'entendre jouer de sa harpe syrienne (2). On voit, dans cette circonstance, le plus ancien exemple connu de l'emploi de la musique comme moyen curatif des affections morales.

Saül ayant été tué avec trois de ses fils à la bataille de Gelboé contre les Philistins, l'an 1040 avant J.-C., David lui succéda, prit Jérusalem, et en fit la capitale de la Judée. Il y conduisit l'arche d'alliance, dansant devant elle, et jouant, avec beaucoup d'Israélites, de toutes sortes d'instruments de musique, tels que le nebel, le kinnor, le thoph, le tseltselim, et d'autres. Mais, après avoir vaincu les ennemis de son peuple et triomphé des rois de Syrie et de Mésopotamie, il commit de grands crimes. Le repentir qu'il en eut lui fit faire pénitence : ce fut alors qu'il composa une partie des psaumes connus sous son nom; morceaux sublimes de poésie lyrique, qui,

(1) Rois, l. I, IX, 5.
(2) Rois, l. I, IX, 23.

après avoir été chantés dans le temple de Jérusalem jusqu'à sa destruction, ont traversé les siècles et ont été conservés précieusement dans le culte mosaïque, sur toute la terre, ainsi que dans l'office divin des Églises d'Orient et d'Occident, et chez toutes les sectes de la religion réformée.

Après un règne heureux de quarante ans, David mourut l'an 1001 avant J.-C. Il eut pour successeur son fils Salomon, qui bâtit le temple de Jérusalem avec une magnificence sans égale, et y établit les somptueuses cérémonies du culte, où le chant et le jeu des instruments avaient une part importante. David avait amassé de grandes richesses et des matériaux précieux pour l'érection de ce temple, sanctuaire de Jéhovah; mais, parvenu au terme de sa carrière sans avoir réalisé son dessein, il en avait légué la mission à son successeur. La foi de Salomon n'égalait pas celle de son père; néanmoins il considéra l'accomplissement de cette mission comme la gloire de son règne. Environ cent dix mille ouvriers furent employés pendant trois ans à couper des cèdres sur le Liban, à les façonner, et à tailler les pierres. Par un traité avec Hiram, roi de Tyr, des architectes, fondeurs de métaux, ciseleurs, doreurs et autres artistes phéniciens, prêtèrent leur concours pour la construction et l'ornementation de l'immense édifice; des instruments de musique, en nombre considérable, furent tirés aussi de la Phénicie pour le service du temple, qui ne fut achevé qu'après onze années d'un travail incessant.

La simplicité des mœurs hébraïques s'altéra sensiblement sous le règne de Salomon, prince doué d'une vaste intelligence, mais superbe, ambitieux, aimant le faste, le luxe, la mollesse et les arts. A l'imitation des despotes de l'Asie, il eut un harem, où étaient rassemblées soixante femmes légitimes et quatre-vingts concubines. Les profusions de sa table étaient excessives, et ses festins étaient accompagnés de danses, de chants et du son des instruments. Lui-même, poëte et musicien, dut imprimer un mouvement de progrès à la musique chez son peuple.

Après la mort de Salomon (986 avant J.-C.), les tribus se divisèrent et formèrent deux royaumes dont un, au sud, nommé *royaume de Juda*, demeura fidèle à la race de ses rois et reconnut l'autorité de Roboam, fils de Salomon. Les tribus du nord formèrent le *royaume d'Israël;* elles élurent pour roi Jéroboam, de la tribu d'E-

phraïm, qui s'était révolté contre Salomon (1). Affaiblis par cette division et par leurs discordes, sous une série de mauvais rois, les Hébreux ne furent plus en état de résister aux peuples dont ils étaient environnés. Le royaume d'Israël fut détruit en 721, après la prise de Jérusalem par Salman-azer, et dix de ses tribus furent transportées en Assyrie. Cent quatorze ans après cet événement (607 avant J.-C.), Nabou-cadr-atzer (le *Nabuchodonosor* de la Bible) soumit Joakim, roi de Juda, et emmena une partie des habitants de ce royaume en captivité à Babylone; puis, en 588, il assiégea Jérusalem, la prit d'assaut, détruisit par le feu la ville et le temple, et réduisit en esclavage le plus grand nombre des Juifs, tandis que d'autres s'y dérobaient par la fuite, et allaient chercher un asile en Égypte, d'où leurs ancêtres n'avaient pu sortir que par miracle plus de douze siècles auparavant.

La durée de la captivité des Hébreux à Babylone fut de soixante-dix ans. Dans cet intervalle, ils perdirent en partie la tradition des cérémonies de leur culte et modifièrent leurs mœurs par l'exemple des Chaldéens ; leur langue même s'altéra par les chaldaïsmes qui s'y introduisirent. Toutefois, quelque chose de vraiment beau, d'un profond sentiment et d'une forme originale, fut produit dans ces temps de calamité ; ce sont les Lamentations de Jérémie, poëmes musicaux où les images les plus hardies sont multipliées, et dans lesquels les sentiments sont exprimés avec une énergie extraordinaire. Ces sombres élégies, qui ont été nommées les *messéniennes de Jérusalem*, ont échappé aux destructions du temps et sont parvenues jusqu'à nous. Le culte catholique leur a donné place dans sa liturgie.

En 537 avant J.-C., les Juifs obtinrent de Cyrus, qui venait de faire la conquête de Babylone, la permission de retourner dans leur patrie. Ils bâtirent le second temple de Jérusalem, qui n'eut pas les magnificences du premier. La spoliation des richesses de celui-ci et la ruine des terres autrefois possédées par les lévites ne permirent pas d'entretenir, pour le service du culte, le grand nombre de musiciens qui y avaient été attachés autrefois. Cependant des instruments nouveaux furent sans doute introduits dans ce culte; ces instruments sont ceux qui étaient en usage chez les Assyriens et les Babyloniens,

(1) Rois, l. III, XI, 26.

et dont il n'est pas parlé dans la Bible antérieurement au livre de Daniel, composé pendant la captivité, ou plus tard. Quoi qu'il en soit, Esdras et Néhémie, grand sacrificateur et chef des lévites, firent célébrer avec pompe la dédicace du nouveau temple, quatre-vingt-treize ans après la destruction du premier, vers le temps où le consulat de Brutus remplaçait à Rome la royauté de Tarquin.

Pendant deux siècles environ, la Judée fut gouvernée par les grands prêtres du temple; puis elle passa sous la domination d'Alexandre après la conquête de la Perse (322 ans av. J.-C.), de Ptolémée, roi d'Égypte (320), de Séleucus Nicator, roi de Syrie (300-279); ensuite elle fut restituée aux rois d'Égypte (279-203), et retomba enfin sous le joug des souverains de la Syrie, qui l'accablèrent de toutes sortes de vexations (203-169). Persécutés dans leur culte, les Juifs se révoltèrent et se rendirent indépendants, sous la conduite des Machabées (169) qui, en récompense de leur prudence et de leur courage, reçurent la souveraineté héréditaire, d'abord sous le titre de grands pontifes (166-107), puis sous celui de rois (107-40). L'intervention des Romains (65 ans av. J.-C.), dans les discussions qui s'élevèrent au sein de la famille royale, ne fut qu'un prétexte pour s'emparer du pays. Protégé par eux, Hérode monta sur le trône des Machabées (40 ans avant J.-C.). C'est sous son règne que naquit le Rédempteur.

Après la mort d'Hérode, la Judée fut divisée en quatre provinces, dont le gouvernement fut confié à ses fils; mais, peu d'années après, les Romains la réunirent à leur empire. Fatigués du joug, les Juifs chassèrent leurs oppresseurs; mais dans l'année 70 de l'ère chrétienne, Titus s'empara de Jérusalem, après un siége meurtrier qui ne dura pas moins de sept mois. Enfin, après de nouveaux efforts des habitants de la Judée pour recouvrer leur liberté, cette ville fut prise de nouveau, sous le règne d'Adrien, dans l'année 135, et les Juifs, dont la plus grande partie avait péri, furent à jamais chassés de Jérusalem, et, cessant de former un corps de nation, se répandirent sur toute la terre.

Tant de vicissitudes ont anéanti sans retour les monuments qui auraient pu nous éclairer sur ce que furent les arts plastiques, ainsi que les documents qui nous auraient fait connaître la nature de la musique des Hébreux. En vain le pontife Simon le Juste avait-il fortifié le temple 320 ans avant l'ère chrétienne; cela n'empêcha pas

Ptolémée Soter de le piller et de le profaner en 315. Le roi de Syrie Antiochus Épiphane le dévasta de nouveau en 170. Judas Machabée y fit de nouvelles fortifications six ans après; mais elles n'arrêtèrent pas Pompée, qui s'en empara l'an 63. Crassus, marchant contre les Parthes, le dévasta de nouveau en 54; après quoi, Hérode le fit démolir et rebâtir sur un plan nouveau, plus beau que l'ancien; mais, le 10 août de l'année 71 de l'ère chrétienne, l'armée de Titus le renversa de fond en comble, et les soldats d'Adrien en dispersèrent les débris, après avoir exterminé les défenseurs de Jérusalem. Instruments de musique, manuscrits, tout avait été anéanti par le fer et par le feu dans ces affreuses catastrophes. Pas un bas-relief, pas une pierre ne nous a transmis les formes de ces instruments.

Si l'on ajoute à ces prodigieuses calamités les guerres que se firent les Musulmans et dont Jérusalem ressentit presque toujours les tristes conséquences, puis, enfin, les Croisades, pendant lesquelles la ville sainte fut prise, reprise et saccagée plusieurs fois; si l'on se souvient que cette même ville a soutenu dix-sept siéges accompagnés et suivis de destructions, on comprendra que les derniers débris de son ancienne splendeur, de son culte, de ses arts et de sa civilisation ont dû disparaître sans retour, et conséquemment qu'aucun moyen matériel ne nous est offert pour donner du poids aux conjectures que la lecture de la Bible a fait naître dans l'esprit de plusieurs savants commentateurs, concernant la musique des anciens Israélites.

Deux écrivains juifs, Philon et Josèphe, qui vécurent aux derniers temps de l'existence politique de leur nation, donnent à la vérité quelques renseignements à ce sujet, mais trop peu explicites pour qu'ils nous éclairent sur la nature de l'art cultivé par les anciens Hébreux. D'ailleurs, à l'époque où ils vécurent, les traditions de la musique ancienne dans le culte et dans la vie civile, antérieurement à la captivité de Babylone, n'étaient guère moins oubliées que de nos jours, ainsi que cela a été déjà remarqué.

Il n'y a donc qu'une source d'instruction à laquelle nous pouvons raisonnablement recourir, pour avoir quelques notions de ce que fut la musique chez les anciens habitants de la Judée, à savoir les monuments des peuples dont ils étaient environnés, avec lesquels ils étaient en relation, ou chez qui ils passèrent de longues périodes d'années, c'est-à-dire, ce que nous savons de la situation de cet art

chez les Syriens, les Égyptiens, les Assyriens et les Babyloniens, enfin, la musique qui existe encore chez les Arabes (1).

Nous avons déjà fait observer que la famille de Jacob, souche des Hébreux, n'a pu porter la connaissance de la musique en Égypte, et que le peuple dont elle fut l'origine apprit au contraire des Égyptiens ce qu'elle sut de cet art. Lorsque ce peuple fut établi dans la Judée, ses fréquentes relations avec la Syrie et la Phénicie durent faire introduire chez lui les instruments qui y étaient en usage. Certains passages de la Bible prouvent que les arts mécaniques étaient peu avancés chez les Israélites. Au temps de Saül, c'est-à-dire, après cinq cents ans de constitution en corps politique et de possession de la Judée, il ne se trouvait pas de forgeron chez eux, et l'on voit qu'ils étaient obligés d'aller chez les Philistins, pour se procurer leurs instruments de labourage, dont ils faisaient des armes au besoin (2). Après six siècles de possession du pays, il n'y avait point parmi eux d'artiste capable d'exécuter les ouvrages en bronze dont Salomon voulait orner le temple : on dut en faire venir de Tyr. Il paraît donc vraisemblable qu'il y avait moins encore à Jérusalem de luthier pour fabriquer les instruments de musique, et que ceux qui y étaient en usage avaient été faits chez les nations voisines, dont l'industrie était plus florissante.

Plusieurs écrivains pensent qu'on pourrait retrouver quelque chose de l'ancienne musique des Hébreux dans le chant des psaumes en usage chez les Juifs modernes; leur opinion est d'autant moins soutenable, que ce chant n'est pas le même dans toutes les Synagogues, et que les Israélites reconnaissent l'existence de rites divers. Certaines mélodies de leur liturgie ont à la vérité un caractère oriental et antique; mais on y remarque des variantes essentielles en ce qui touche la tonalité, lorsqu'on fait la comparaison des versions portugaise, allemande, hollandaise et française avec les mêmes chants

---

(1) Cette vérité a été reconnue par Saalchütz, et exprimée dans ce passage : « Wann wir « über den Werth der alten Hebraischen Musik einen einigermassen klaren Begriff erhalten « wollen, so haben wir zweierlei zuthun : erstens das Verhältniss zu bestimmen, in welchem « die Musik der alten Völker im Allgemeinen zu der unsers Jahrhunderts Stand und zweitens « wiederum desjenige Verhältniss auszumitteln, welche die Musik der Hebräer zu der der an- « dern alten Völker hatte. » *Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern*, § 35, p. 46.

(2) *Rois*, I, XIV, 19, 20, 21, 22.

chez les Juifs orientaux. Il y a lieu de croire que la destruction des royaumes d'Israël et de Juda par les Assyriens et par les Babyloniens, et surtout la longue captivité des Israélites dans des pays où l'exercice de leur culte leur était interdit, avait modifié le chant primitif, et que s'il est resté parmi eux des traditions de cette espèce, ce sont celles du second temple. Les moins altérées de ces traditions doivent se trouver en Égypte, où beaucoup de Juifs s'étaient retirés environ deux cents ans avant J.-C., pour se soustraire à la tyrannie des Séleucides, et avaient bâti un temple près d'Héliopolis, sur le modèle de celui de Jérusalem. La tranquillité dont ils jouissaient leur permit sans doute de conserver, plus fidèlement que leurs infortunés compatriotes, le souvenir des anciennes mélodies religieuses.

CHAPITRE DEUXIÈME.

DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DONT IL EST PARLÉ DANS LA BIBLE.

Le Pentateuque, partie de la Bible qui renferme les livres écrits par Moïse, c'est-à-dire la Genèse, l'Exode, le Lévitique, les Nombres et le Deutéronome, ne mentionne que six instruments de musique, à savoir le *kinnor* ou *chinnor*, כִּנּוֹר, l'*ougab*, עוּגָב, le *thoph*, תּוֹף, le *mahhol*, מָחוֹל, le *hhatsotseroth*, חֲצֹצְרוֹת, et le *schophar*, שׁוֹפָר.

Dans les livres des Juges, de Samuel, des Rois, des Paralipomènes et des Prophètes, on trouve de plus ceux-ci : le *nebel*, נֵבֶל, la *ghithith*, גִּתִּית, le *tseltselim*, צֶלְצְלִים, le *haçor*, עָשׂוֹר, le *jobel*, יוֹבֵל, le *hhalil*, חָלִיל, le *keren*, קֶרֶן, et le *schalischim*, שָׁלִישִׁים. Tous ces noms se trouvent dans les psaumes.

Le livre de Daniel, écrit pendant la captivité des Israélites à Babylone, ou peu après, fournit d'autres noms, qui ont de l'importance pour démontrer les rapports des instruments de ce peuple avec ceux des autres nations asiatiques. Ces noms sont *maschrokitha*, מַשְׁרוֹקִיתָא, *kitharos*, קִיתָרֹס, *sabeka*, שַׂבְּכָה, et *psanterin*, פְּסַנְתֵּרִין.

Ces noms ont donné la torture aux savants auteurs de dissertations ou de livres concernant les instruments de musique des Hébreux. L'érudition ne leur a pas fait défaut ; mais que pouvait l'érudition réduite aux seules ressources des racines grammaticales ? Remarquons d'abord qu'il faut être circonspect dans l'usage des racines hébraïques pour l'explication des noms d'instruments de musique, car la plupart de ceux dont se servaient les Hébreux étaient empruntés aux nations étrangères. Prenons un exemple, pour faire voir à quelles erreurs peut conduire le système étymologique appliqué à cette matière. *Ougab* est cité dans la Genèse (1), dans Job (2) et dans un psaume (3), comme ayant été inventé par Jubal. Les auteurs de la version grecque, dite *des Septante*, ont traduit ce mot par cithare (κιθάρα) dans la Genèse, par ψαλμός (résonnance des cordes d'un instrument) dans *Job*, et par ὄργανον (instrument de musique en général), dans les psaumes. Buxtorf, au mot עוּגָב (*ougab*) de son lexique, l'explique en ces mots : *instrumentum musicum, quasi amabile dictum*, parce que la racine עגב (*agabh*) signifie *aimer*. Peu importe à Buxtorf que son explication n'ait point de sens, au point de vue de la musique ; il a pour lui l'étymologie, et cela suffit. D'autre part Simonis (4), remarquant que la racine arabe *agab* (souffler) semble plus propre à indiquer ce que pouvait être l'*ougab*, c'est-à-dire un instrument à vent, et voyant de plus que la racine hébraïque signifie particulièrement la conjonction des sexes dans l'amour, en conclut que l'ougab a pu être la flûte de Pan, dont les tuyaux étaient unis par la cire (5). Il y a mille exemples de ces explications forcées en ce qui concerne la musique des Hébreux.

Cependant, non-seulement on a voulu expliquer à l'aide de pareilles conjectures la nature des instruments de musique dont la Bible ne fournit que les noms, mais le jésuite Kircher en a donné les figures

(1) IV, 21.

(2) XXI, 12 ; XXX, 31.

(3) CL, 4.

(4) *Arcanum formarum nominum hebrææ linguæ*, etc., p. 207, coll. 438.

(5) Sébastien de Munster est plus raisonnable, dans son *Dictionarium hebraicum* (Basileæ, Froben, 1548), lorsqu'il dit (rad. עגב) que cet instrument nous est inconnu (*nam* עגב *quoque significat musicum instrumentum, apud nos tamen incognitum*). Cependant il ajoute que les rabbins supposent que l'ougab était une viole (*Hebræi suspicantur esse ein Gyge*). Pfeiffer (*Ueber die Musik der alten Hebräer*, pp. XLVIII — L) fait sur ce sujet une longue dissertation, de laquelle on ne peut rien conclure.

avec autant d'assurance que s'il en eût eu les originaux sous les yeux (1); elles ont été reproduites par la plupart des historiens de la musique; le savant Forkel lui-même leur a donné place dans son histoire de l'art (2), bien que ces prétendus instruments hébreux n'offrent rien qui appartienne aux formes de l'antiquité asiatique.

Des sources plus pures, plus certaines, nous sont offertes dans les découvertes modernes : elles présentent à l'historien archéologue une base solide pour l'induction, qui, seule, peut le guider dans ses recherches sur ce sujet obscur.

§ I.

Instruments à cordes.

On a vu que les premiers rapports de la tribu d'Abraham avec les nations étrangères commencèrent chez les habitants de la Syrie : ces relations sont du moins les seules dont il est parlé dans la Genèse à l'occasion du discours de Laban, Syrien, à son gendre Jacob, lorsqu'il dit que, s'il eût été prévenu de son départ, il l'eût accompagné au son des tambours et du *kinnor*. Or les écrivains de l'antiquité représentent la Syrie comme ayant été le berceau de la musique, et nous font connaître quels étaient les instruments dont on y faisait usage. Juvénal, reprochant aux Romains d'avoir adopté les mœurs de l'Orient, s'exprimait ainsi : « Déjà, depuis longtemps, l'Oronte syrien (3) a coulé dans le « Tibre et y a versé son langage, ses mœurs, ses flûtes, ses *cordes* « *obliques*, ainsi que les sons agréables des ses crotales (4). » Jubas, cité par Athénée (5), dit que l'instrument appelé *trigone* (sorte de harpe en forme de triangle et à cordes obliques) était d'invention syrienne, ainsi que la *sambuque ;* mais il se trompe à l'égard de ce dernier instrument, car il lui donne aussi le nom de *lyrophœnix,* c'est-à-dire *lyre*

(1) *Musurgia univers.;* t. I, lib. 2, fol. 48 et seq.

(2) *Allgem. Geschichte der Musik,* t. I, pl. III et IV.

(3) Rivière qui baigne Antioche.

(4) Jam pridem syrus in Tiberim defluxit Orontes,
Et linguam, et mores, et cum tibicine chordas
Obliquas, nec non gentilia tympana secum
Vexit, etc.
Satir. 3.

(5) *Deipnosoph.*, lib. IV, c. 23.

phénicienne. On verra plus loin que la sambuque fut aussi connue des Hébreux, mais à une époque postérieure au règne de David.

L'instrument appelé *kinnor*, dans le texte hébreu, était donc la harpe triangulaire à cordes obliques dont parlent Juvénal et Athénée (1). C'est le plus ancien des instruments dont les Israélites firent usage. Il était non-seulement répandu dans l'Orient, mais il était aussi connu chez les Grecs et les Romains. Lorsque la famille de Jacob se fut établie en Égypte, elle y retrouva la même harpe, car les monuments de ce pays nous en offrent aujourd'hui même des représentations variées parmi lesquelles se fait remarquer cellè-ci (fig. 134) :

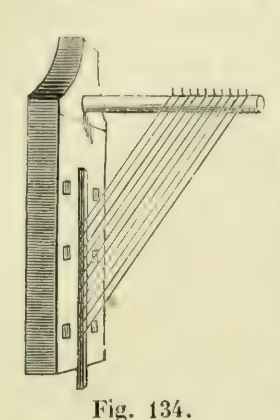


Fig. 134.

Deux des côtés du triangle formaient le corps de l'instrument, et la plus longue des cordes formait le troisième côté (2).

Aristoxène, parlant des trigones (3), semble les distinguer du *kinnor*, appelé par les Grecs κινύρα, ou κιννύρα; mais l'identité de ces instruments est rendue évidente par l'autorité de Diodore de Sicile, qui fait de la κίνυρα une harpe triangulaire montée de neuf cordes, dont les prêtres égytiens se servaient dans les fêtes et dans leurs festins. Il est remarquable que la harpe trigone à cordes obliques (fig. 134 ci-dessus), copiée à Thèbes par Wilkinson, est précisément montée de neuf cordes.

---

(1) כִּנּוֹר, *kinnor*. La racine de ce mot n'est pas hébraïque, mais syriaque. On trouve *kinroth* dans le syriaque et le chaldéen. On voit aussi dans la Bible כִּנָּרָא, *kinnyra* pour *kinnor*. La version grecque traduit en quelques endroits kinnor par κιθάρα (Genèse XXXI, 27 ; II, Paralip., X, 28. Job. XXX, 31 ; Ps. XXXIII, 1 ; XLIII, 4 ; LXXI, 22 ; XCII, 4 ; CL, 3 ; I Rois, XVI, 16 et 23 ; III Rois, X, 12 ; Isaïe, XVI, 11 ; XXIII, 15. Les dictionnaires hébraïques rendent aussi כִּנּוֹר par *cithara*. Dans d'autres passages (Genèse, IV, 20 ; Ps. VIII, 4 ; LXXX, 2 ; CXLIX, 3 ; Ezéchiel, XXVI, 13), la version grecque traduit par ψαλτήριον. Dans le psaume 136, le même mot est rendu par ὄργανον. Quelquefois le mot כִּנָּרָא est traduit par κινύρα ou κιννύρα, nom véritable de l'instrument asiatique qui répond à *kinnor*, et qui était passé de la Phénicie dans la Grèce. Les Grecs croyaient que cet instrument était d'origine phénicienne ; mais on a vu dans ce qui précède qu'il portait le nom de *harpe syrienne*.

Cfr. Eustathe (in Iliad., XI) et Suidas (voce κύνιρα), concernant Cinyras, roi de Chypre, qui passait chez les Grecs pour avoir donné son nom à la harpe triangulaire, parce qu'il en jouait avec habileté.

(2) La première de ces figures est donnée par Champollion, dans ses *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. II, pl. 87 ; l'autre a été copiée à Thèbes par Wilkinson, et publiée dans son livre intitulé : *Manners and customs of the ancient Egyptians*, t. II, fig. 212.

(3) Dans Athénée, l. IV, c. 24.

Plusieurs auteurs, au nombre desquels est Aristoxène, ont attribué aux Phéniciens l'invention du trigone ou kinnor : leur erreur a été causée par l'usage fréquent que ce peuple en faisait. Ézéchiel, prédisant la ruine de Tyr (1), dit que Dieu fera cesser la multitude de ses chants et qu'on n'entendra plus les sons de ses *kinnors;* et Isaïe, annonçant à la même ville que son commerce sera rétabli soixante-dix ans après sa ruine (2), s'écrie : « Prenez le kinnor, tournez au-« tour de la ville, courtisane depuis longtemps oubliée; chantez « bien, et répétez souvent vos cantiques, afin qu'on se souvienne de « vous. »

Soit que Jacob ait rapporté dans le pays de Chanaan l'usage du kinnor, qui avait dû charmer son oreille pendant le long séjour qu'il avait fait en Syrie, soit que le peuple hébreu, dont il fut la souche, n'ait connu cet instrument que chez les Égyptiens, il est certain que c'est le seul instrument à cordes dont il est parlé dans le Pentateuque, et même le seul que mentionne la Bible jusqu'au temps des rois de la Judée. C'était aussi du kinnor que jouait David, pour dissiper la mélancolie de Saül, et lorsqu'il dansait devant l'Arche d'alliance. La forme triangulaire de cet instrument permettait de lui donner un point d'appui contre le corps et sous le bras : c'était la seule harpe asiatique qui n'eût pas besoin d'être posée à terre et assujettie à un pied, ou portée sur l'épaule. Le kinnor hébraïque n'avait pas le col d'oie qui termine la partie inférieure de la petite harpe trigone de l'Égypte publiée par Wilkinson, car la loi mosaïque proscrivait toute représentation des êtres animés.

La matière du kinnor était le bois, et ses cordes étaient fabriquées avec des intestins de chameau. Les kinnors que Salomon fit faire pour le service du temple de Jérusalem étaient d'un bois appelé *almugim* dans le texte de la Bible. La plupart des interprètes traduisent ce mot par *ébène :* d'autres pensent que c'était le bois de sandal; mais on ne peut faire à ce sujet que des conjectures. Quoi qu'il en soit, c'était un bois rare et précieux que les vaisseaux de Salomon allaient chercher au pays d'Ophir (3). Les auteurs des Paralipomènes disent que, depuis Salomon jusqu'au temps où ils écrivaient, on n'en avait pas apporté de pareil dans leur pays.

---

(1) Ezéchiel, XXVI, 13.
(2) Isaïe, XXIII, 16.
(3) L'Inde.

On a vu que le kinnor était monté de neuf cordes; cependant l'historien Flavius Josèphe, qui écrivait sous les règnes de Vespasien, de Titus et de Domitien, assure (1) que cet instrument avait dix cordes. Il se peut que le kinnor ait subi cette légère modification dans la suite des temps; cependant il y a lieu de croire que l'historien a confondu cet instrument avec le *haçor* ou *azor*, dont il sera parlé plus loin.

Quant à l'auteur inconnu de la lettre à Dardanus, faussement attribuée à saint Jérôme, et qui porte le nombre des cordes du kinnor à vingt-quatre, et quant au rabbin Abraham, qui élève ce nombre jusqu'à quarante-sept (2), ils ne méritent aucune confiance. Qu'il y ait eu chez d'autres peuples des harpes triangulaires montées d'un nombre de cordes plus considérable que les neuf cordes du kinnor, cela est incontestable, car on en a les preuves évidentes dans les harpes égyptiennes qui sont au Musée impérial du Louvre, à Paris, et au Muséum britannique, à Londres (3) : l'une avait vingt-deux cordes et l'autre vingt. Un autre exemple de harpes de cette espèce se voit aussi dans la figure du temple de Dakket en Nubie, publiée par Rosellini, et qui est reproduite dans cette histoire (4) ; mais ces instruments, dont l'origine paraît être ou syrienne ou phénicienne, ne peuvent être confondus avec la petite harpe trigone, appelée *kinnor*, et rien, dans la Bible, n'indique qu'ils aient été en usage chez les Hébreux.

Le *nébel* נֵבֶל est, après le kinnor, l'instrument dont il est parlé le plus fréquemment dans la Bible : Samuel et les livres des Rois sont les premiers où il en est fait mention. On a vu, dans le second livre de cette histoire (5), que cet instrument était d'origine phénicienne, et qu'un écrivain grec le qualifie de *sonore nable sidonien*. Les relations des Hébreux avec les Phéniciens n'apparaissent actives dans la Bible que sous le règne de David : on ne voit figurer le nom de l'instrument dont il s'agit que deux fois avant son règne (Samuel X, 15 ; Samuel VI, 5). Ainsi qu'on l'a vu au deuxième chapitre du second livre de cette histoire, le résumé des recherches relatives au *nébel* est que cette harpe, dont la construction était moins primitive que celle du kinnor, en

(1) *Antiq. jud.*, lib. VII, c. 10.
(2) *Schilte Hugghiborim apud Hugolini Thesaur. antiq. sacr.*, t. 32, col. 68.
(3) Voyez livre Ier de cette histoire, chap. V, p. 274.
(4) Livre Ier, chap. II, p. 194.
(5) Chap. II, p. 329.

différait essentiellement par la forme, ayant un corps de résonnance rebondi et construit dans de meilleures conditions acoustiques ; qu'il était monté de douze cordes, et que sa sonorité était supérieure à celle de la harpe trigone (1). On croit que la partie renflée du corps de l'instrument lui a fait donner son nom ; car נֵבֶל signifie une outre, un vase rebondi (2).

Le bois dont était fait le *nébel* s'appelait en hébreu *beroschim* (3) : quelques auteurs ont cru que ce bois était le cyprès ; mais Salomon fit faire ceux du temple de Jérusalem avec le même bois que celui des kinnors, c'est-à-dire l'*almugim* (4). Josèphe prétend que ce prince en avait fait fabriquer avec une matière qu'il appelle ἤλεκτρον (5), mot qui, chez les anciens, signifiait un métal mixte composé d'or et d'argent, et qui, plus tard, fut le nom de l'ambre jaune. Il est évident que ces matières n'ont pu servir à la fabrication d'instruments à cordes ; il faut donc s'en rapporter au texte de la Bible, qui dit positivement que le nébel était en bois. Quant à l'*électron* de Josèphe, il n'a pu être que le riche métal des chevilles de l'instrument, car c'est précisément ce que signifie le pluriel ἤλεκτροι.

Il est bon de remarquer que, dans la Bible, le *nébel* est toujours accompagné par d'autres instruments, tels que le *thoph* (6), le *schophar* ou le *hhatsotseroth* (7), le *kinnor*, le *metsilethaïm* (8), et le

---

(1) נֵבֶל est rendu dans la version grecque par νάβλα ou νάβλον, aux livres de Samuel, des Rois, des Paralipomènes et des Machabées ; mais dans le livre de Néhémie, dans le psaume XX, 24, et dans le psaume LXX, 24, il est traduit par ψαλτήριον ; enfin, dans le psaume LXXX, 2, le mot hébreu est rendu par κιθάρα. C'est toujours la même confusion. On trouve dans le lexique d'Hesychius ναῦλα pour νάβλα.

(2) Au chapitre X du premier livre des Rois, נֵבֶל est pris dans sa double acception. La Vulgate traduit, au verset 3, le mot hébreu par *lagena* (gourde, bouteille), et au verset 5, par *psalterium*. Il en est de même dans plusieurs autres passages de la Bible. L'expression נִבְלֵי שָׁמַיִם (*niblei schamaïm*) du livre de Job (XXXVIII, 37), est traduite dans la Vulgate par *concentus cœli* ; mais le même passage est rendu dans la version latine faite d'après la Bible arabe par *utres cœli* (*nuages*, ou plus exactement *vases du ciel*). Pfeiffer voit le *nébel* dans le *kissar* des Berbers, et, suivant lui, le corps rebondi de l'instrument hébreu n'est que le bois creusé de cette lyre de l'Afrique. Il oublie que le nébel avait douze cordes, tandis que le kissar n'en a que cinq, et qu'au lieu de la caisse sonore placée au bas de l'instrument, le nébel l'avait dans la partie supérieure. (V. Pfeiffer, ouvrage cité, p. XXIII.)

(3) II Samuel, VI, 5 ; Paralip. I, XIII, 8.

(4) III, Rois, X, 12.

(5) *Ant. Jud.*, lib. VIII, c. 2.

(6) II. Rois, VI, 5.

(7) II. Paralip., V, 12.

(8) II. Esdr. XII, 27 ; ps. CL, 4, 5.

haçor ou *azor*. Celui-ci n'est mentionné que dans un petit nombre de passages de l'Écriture (1) : il ne l'est pas sans le nébel. Dans la langue hébraïque, *haçor* ou *azor* signifie *dix*, ce qui donne lieu de penser que l'instrument était monté de dix cordes. La version grecque a ψαλτήριον δεκάχορδον et la Vulgate *psalterio decem chordarum*. La plupart des versions modernes de la Bible ont simplement *instrument à dix cordes*. Il ne faut attacher aucune valeur aux traductions grecque et latine du nom hébreu de cet instrument par le mot de *psaltérion*, donné d'ailleurs par ces versions à plusieurs autres instruments; car on verra tout à l'heure que le véritable psaltérion est nommé dans le texte original. C'est la traduction de l'*haçor* par *psaltérion*, dans les versions grecque et latine, qui a trompé M. Engel (2), parce qu'elles traduisent par le même mot les noms des diverses harpes trigones et même du *nébel*. De là vient que M. Engel dit que l'*asor* des Hébreux est généralement considéré comme ayant été une espèce de *nébel* (*The asor of the Hebrews was, it is generally supposed, a species of nebel*). On a vu précédemment (3) les autorités et les raisons qui repoussent l'assimilation de deux instruments si différents ; rappelons seulement ici que le nébel avait douze cordes, et l'asor ou haçor seulement dix. Celui-ci était vraisemblablement une des variétés de harpes à cordes obliques, et tout porte à croire qu'une de ces variétés, trouvée par Wilkinson dans la Haute-Égypte, et qui est reproduite ici, en offre le modèle, car on y compte précisément dix cordes (voir la fig. 135).



Fig. 135.

Le mot מִנִּים (*minnim*) est trop vague pour le considérer comme le nom d'un instrument de musique, ainsi que l'ont fait tous les commentateurs de la Bible et les auteurs de dissertations sur la musique des Hébreux; ce mot signifie simplement *les cordes*. Il n'est employé

(1) Ps. XXX, 2; ps. XCII, 4; ps. CXLIV, 9.
(2) *The Music of the most ancient nations*, chap. II, p. 47-51.
(3) Livre II, chap. II, p. 334.

qu'une fois dans la Bible, à savoir, dans le quatrième verset du psaume CL (1) (*laudate eum in chordis et organo*). Il ne s'agit pas plus d'*orgue*, dans les paroles du psalmiste, que d'un instrument à cordes quelconque; car *ougab* n'a pas plus de signification spéciale que *minnim*. Que dit le Psaume dans son ensemble? Il invite à louer Dieu, créateur du firmament, pour les grandes choses qu'il a faites; à le louer au son de la trompette, avec le psaltérion et la harpe; avec le tambour et le chœur; avec les cymbales bien sonnantes, les cymbales de la jubilation; enfin, dit le psaume, הַלְלוּהוּ בְּמִנִּים וְעֻגָב, *Louez-le avec les cordes et le souffle* (les instruments à cordes et à vent). De toute évidence, c'est là le sens de *minnim* et de *ougab*. Après une longue discussion des opinions diverses sur la signification de ce dernier mot, Saalchütz finit par se ranger à cet avis (*Von der Form der Hebraischen Poesie*, § 154, p. 337).

Il y a de l'incertitude à l'égard de *githith*, גִּתִּית, mot qui se trouve dans les titres de quelques psaumes, et que plusieurs commentateurs de la Bible ont considéré comme le nom hébreu de la *magadis* (2), ou grande harpe assyrienne (3); mais cette conjecture ne repose sur aucun fondement solide, ou plutôt il est facile de démontrer qu'elle est complétement erronée, car les Hébreux n'ont pu avoir connaissance de cette grande harpe que pendant les captivités de Ninive et de Babylone; or la composition des psaumes a précédé de plusieurs siècles ces époques de désolation. Rien ne prouve que *githith* soit le nom d'un instrument de musique. La version grecque traduit ce mot par ληνοί, et la Vulgate par *torcularia*, termes qui signifient *pressoirs*. Pfeiffer en tire la conclusion que *githith* est le titre d'un poëme composé pour la fête des vendanges (4)! Les explications des savants, en ce qui concerne la musique des Hébreux, aboutissent souvent à ces non-sens.

La *sabeka*, dont il est parlé dans le livre de Daniel (שַׂבְּכָה), n'était pas un instrument de musique hébraïque, car elle n'est pas mentionnée dans les anciens livres de la Bible, et Daniel ne la cite, avec

---

(1) Psaume CL, vers. 4.

(2) *De excellentia musicæ antiquæ Hebræorum et eorum instrumentis musicis, auct.* F. P. de Bretagne. *Monachii, typis* M. Riedt, 1718, c. II; art. 1.

(3) Voyez liv. II, chap. II, p. 329 de cette histoire.

(4) *Ueber die Musik der alten Hebræer*, p. XXXIII.

d'autres instruments (1), que comme étant en usage à Babylone. On ne connaît d'ailleurs aucune racine hébraïque ou chaldaïque de ce mot, et l'instrument est, de toute évidence, phénicien. C'est la σαμβύκη des Grecs, et la *sambuca* (sambuque) des Latins (2). Rien n'indique qu'après avoir été rendus à la liberté par Cyrus, les Israélites aient porté la *sabecha* dans la Judée et l'aient introduite dans leur musique, car on n'en retrouve plus le nom dans les livres de la Bible postérieurs à celui de Daniel.

Le livre de Daniel fournit l'indication d'un autre instrument qui a plus d'importance historique, à savoir la *chetarah* ou *ketarah* assyrienne (3), κιθάρα des Grecs. Ce mot, plusieurs fois employé dans la version des Septante, pour traduire ceux de *kinnor* et de *nébel*, n'aurait dû l'être que pour la *kitarah* ou *cithare*, dont les Israélites ont trouvé l'usage chez les Assyriens et les Babyloniens pendant leurs captivités. On ne répétera pas ici les détails historiques et archéologiques concernant la cithare qui ont été donnés dans les deux premiers livres de cette histoire, où il est traité de la musique des Égytiens, des Assyriens et Babyloniens; mais il n'est pas sans intérêt d'ajouter ici que le seul instrument de la musique des Hébreux dont il reste des figures authentiques est précisément la cithare ou *kitarah*. Elles se trouvent sur deux médailles d'argent du temps des Machabées. Voici ces monuments, tels qu'ils ont été publiés dans les *Annales des rois de Syrie* de Frœhlich (4), et reproduits par Saalchütz (5). La légende de ces médailles est להויה ירושלם (*Délivrance de Jérusalem*).



Fig. 136.


Fig. 137.


Fig. 138.

La cithare de la fig. 136 a six cordes, qui paraissent disposées en

(1) III, 517, 10, 15.

(2) Voyez livre II, chap. II, p. 332 de cette histoire.

(3) *Ibid.*

(4) *Annales compendiarii regum et rerum Syriæ, numis veteribus illustrati* (Vienne, 1744), pl. XVIII, *num.* XIX, et *Proleg.*, *p.* 89 *et seq.*

(5) *Von der Form der hebraischen Poesie*, etc. (Kœnigsberg, 1825), pl. I, fig. 2, 3.

trois cordes doubles; sur la médaille fig. 137 l'instrument ne paraît avoir que trois cordes simples, et il semble y en avoir quatre à la fig. 138; mais on ne peut s'arrêter à ces nombres, parce que la gravure de ces monuments numismatiques est assez négligée.

Le dernier instrument à cordes dont il est parlé dans la Bible est celui qui est désigné, dans le livre de Daniel, sous le nom de *phsanterin* ou *psanterin*, פְּסַנְטֵרִין (1). Celui-ci est sans contredit le véritable *psaltérion* dont le nom a été faussement attribué au kinnor et au nébel par la version grecque des Septante et par la Vulgate. La racine du mot *phsanterin* ou *psanterin* n'est ni hébraïque ni chaldéenne; elle est arabe. Villoteau présume que le nom originaire a dû être *santyr* (2), auquel les anciens Égyptiens auraient ajouté l'article *pi*, d'où l'on aurait eu *pisantir*. Les Assyriens, dit-il, chez lesquels cet instrument fut en usage, y avaient ajouté la terminaison *in*, propre à beaucoup de mots de leur langue, et en avaient fait *pisanterin* ou *phisanterin*, transformé dans la Bible en *psanterin* ou *phsanterin*.

L'instrument a la forme d'une harpe trigone renversée : il est monté de cordes qu'on frappe avec des baguettes. C'est ce même instrument, répandu dans tout l'Orient, qui, introduit en Europe au temps des croisades, est devenu le piano, lorsqu'on y a appliqué le clavier et la mécanique des marteaux qui frappent les cordes et remplacent les baguettes.

Le nom générique de tous les instruments dont il vient d'être parlé était נגינה (*negina*) en ancien hébreu, ou נְגִינָה avec les points-voyelles : au pluriel, ce mot faisait נגינות, ou נְגִינוֹת (*neginoth*). Ce mot signifie *pulsation*, *instrument qu'on fait résonner en pinçant ou frappant*, du verbe נָגַן (*nagan*), qui signifie *frapper*, *toucher*, *faire sonner en pinçant ou frappant*.

Il y a lieu d'examiner ici la remarque d'Euphorion, cité par Athénée (3), d'après laquelle les instruments polycordes, tous très-anciens, n'auraient différé que de nom. Il est facile de démontrer que cette assertion est dénuée de fondement, car ils étaient différents de genre,

---

(1) Daniel, III, 5, 10, 15.

(2) *Dissertation sur les diverses espèces d'instruments de musique qu'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monuments de l'Égypte* (dans la *Description de l'Égypte*, t. VI, Antiq., p. 425 et suiv.).

(3) *Deipnosoph.*, lib. XIV, c. IX.

de taille, d'étendue, par le nombre des cordes, et nécessairement de timbre, puisque les modes d'impulsion vibratoire des cordes étaient divers. En général, les trigones devaient produire des sons peu intenses, parce qu'ils étaient formés de cylindres de bois d'un petit diamètre qui, eussent-ils été creux, n'auraient fourni qu'un médiocre renforcement à la sonorité des cordes. Ainsi, le *kinnor,* harpe triangulaire, comme cela a été démontré tout à l'heure, et dont les monuments de l'Égypte offrent des représentations, n'étant formé que de cylindres de cette espèce, ne pouvait avoir une grande puissance sonore et ne pouvait produire un effet identique à celui du *nébel*, dont le corps rebondi décuplait au moins le son que les cordes tiraient de leur tension plus ou moins énergique. De même, les grandes harpes de l'Égyte avaient incontestablement une sonorité plus intense que celles dont le corps était étroit. Ces instruments différaient donc autrement que par les noms.

Il y avait de grands et de petits instruments polycordes, ainsi que l'ont fait voir les modèles mis sous les yeux des lecteurs de ce livre. Or les instruments de grande taille ont des cordes longues, et les petits des cordes courtes. De là résultent des différences essentielles dans la gravité des sons. Supposons que la corde la plus longue d'un grand instrument ait un mètre de longueur, et que la plus longue d'un instrument de moindre taille n'ait que 50 centimètres : il est de toute évidence que celle-ci sonnera l'octave aiguë de l'autre, et conséquemment que le petit instrument ne correspondra pas aux mêmes voix que le grand. Celui-ci sera au diapason des voix d'hommes, tandis que l'autre sera au diapason des voix de femmes et d'enfants. C'est ainsi que, par sa taille, le *haçor* ou *azor*, qui paraît être représenté par le petit trigone à dix cordes découvert par Wilkinson, à Thèbes, était sans aucun doute à l'octave supérieure du kinnor et du nébel; c'est pour cela qu'il est toujours cité avec ce dernier instrument dans la Bible; car les chœurs étaient composés de voix d'hommes et de femmes, soit qu'ils chantassent ensemble, soit qu'ils alternassent. On voit donc que, sous ce rapport encore, il y a des différences essentielles entre les instruments polycordes.

Elles ne sont pas de moindre importance au point de vue du timbre, car, indépendamment des différences qui résultent des conditions acoustiques et de la construction, le mode d'impulsion vibratoire des cordes établit des différences très-remarquables de timbre entre les divers ins-

truments. Ainsi non-seulement la cithare devait l'emporter sur la lyre par l'ampleur des sons, qui résultait de la supériorité de construction de sa caisse sonore, mais aussi par le timbre, étant jouée par les doigts, au lieu d'être pincée par le plectre, comme la lyre; car le sentiment humain se fait reconnaître dans le toucher des cordes, tandis que la sécheresse et la débilité du son étaient inévitables dans le pincement du plectre. De même encore la différence de timbre était considérable entre les cordes pincées des harpes et les cordes percutées du *trigonon* et du *phsantérin* ou *psaltérion ;* on en a une démonstration saisissante lorsqu'on fait la comparaison des sons d'un clavecin avec ceux du piano. Dans le clavecin, les cordes sont pincées par un bout de bec de plume monté sur un levier à échappement; dans le piano, elles sont frappées par de petits marteaux : de là des sonorités complétement différentes.

Cette discussion de la remarque d'Euphorion n'a pour objet que de lui ôter l'autorité qu'elle a eue dans l'opinion de quelques érudits qui l'ont citée à propos des instruments de musique des Grecs : sujet toujours obscur pour qui ne connaît ni l'art en lui-même, ni sa situation dans l'antiquité asiatique, d'où les Grecs ont tiré leurs organes sonores, à l'exception de la lyre.

Une dernière question, relative aux instruments à cordes de la musique des Hébreux, consiste à savoir si ce peuple a connu les instruments à manche dont les intonations des cordes variaient par la pression des doigts sur la touche, tels que les tanbourahs des Arabes, et tels qu'on les trouve dans la plus haute antiquité chez les Égyptiens, les Assyriens et Babyloniens, ainsi qu'aux extrémités de l'Asie, dans l'Inde et à la Chine. Parmi les termes de musique qu'on rencontre dans la Bible, et dont on n'a pu jusqu'à ce jour trouver d'explication satisfaisante, y en a-t-il un qui s'applique à un instrument de cette espèce? Là est la question. Sans vouloir imiter les commentateurs des psaumes qui se sont épuisés en vains efforts pour résoudre des problèmes insolubles, on peut dire que tout démontre l'existence d'instruments à manche et à cordes pincées chez les peuples sémitiques, dans l'antiquité la plus reculée; ils sont encore en usage chez toutes les tribus arabes; et il est d'autant moins hors de vraisemblance qu'il y en ait eu de semblables chez les Hébreux, qu'ils en avaient eu connaissance pendant leur long séjour en Égypte.

§ II.

Instruments à vent.

Le premier instrument à vent dont il est parlé dans la Bible (1) est le *schofar*, שׁוֹפָר. La version grecque des LXX traduit ce mot par σάλπιγξ, *trompette*, et par κερατίνη, *cornet à bouquin*; la Vulgate le rend par *buccina*, qui a les mêmes significations. Le schofar était en effet la trompette courbe, ou le cornet. Le mot יוֹבֵל, *jobel*, se trouve parfois lié à *schofar*, comme une sorte d'adjectif : il signifie bélier; ce qui explique la nature de l'instrument, qui était fait d'une corne de bélier ou de génisse. Cependant Gesenius remarque (2) que ce mot signifie aussi *jubilation* comme le *jubel* allemand, et Pfeiffer (3) dit que la racine arabe de *jobel* a aussi la signification de *fête* et de *joie*, d'où *jubilé*, et l'usage chez les Juifs de sonner la שׁוֹפָר יוֹבֵל, *tuba jubili*, dans les jours de réjouissance (4). C'est enfin ce même instrument aux sons duquel Josué fit tomber les murs de Jéricho, car il est dit que ce furent les *sept trompettes du jubilé* qui précédèrent les cris de l'armée et la chute des murailles. Le *schofar* est le seul instrument ancien qui se soit conservé dans le culte mosaïque : il est fait de corne de bélier ou de génisse. On en sonne dans les synagogues le premier jour de l'an, en soutenant le son et le diminuant peu à peu, ou en le répétant à de petits intervalles.

Un autre nom, קֶרֶן, *keren*, est aussi employé dans la Bible avec une signification analogue à celle de *schofar* (5), car les lexiques le traduisent par *cornet*, et, au figuré, par *force*. On ignore si, par la forme ou par la matière, le *keren* a différé du *schofar*; car ces noms sont employés l'un pour l'autre dans le même passage.

---

(1) Exode, XIX, 16; Lévitique, XX, 9. On la trouve aussi dans Josué, VI, 4, 5, 6; VIII, 9, XV, 20; dans les deux livres de Samuel; dans le premier et le second livres des Rois, en plusieurs versets; dans les Psaumes 47, 81, 98 et 150, dans les prophètes Jérémie, Ézéchiel; dans Job, XXXIX, 24, 25, et dans les Chroniques.

(2) *Hebr.-Deutsches Handwörterbuch*, יוֹבֵל.

(3) Ouvrage cité, p. XLII.

(4) Cf. *Guil. Gesenii Thesaurus philolog. criticus linguæ hebreæ et chaldeæ Veteris Testamenti*, t. II, fol. 561, voc. יוֹבֵל.

(5) Josué, VI, 5.

La *hhatsotsroth* (חֲצֹצְרוֹת), *trompette droite*, est l'instrument dont il est parlé dans le quatrième livre du Pentateuque (1), lorsque Dieu dit à Moïse : « Faites-vous deux trompettes d'argent ductile, afin que vous puissiez convoquer le peuple pour décamper. » On trouve la forme de cet instrument sur deux pièces de monnaie hébraïques (2), qui sont ici reproduites :



Fig. 139. Fig. 140.

Dans la première, sur l'une des faces, on voit les deux trompettes assez mal gravées, avec l'inscription : *délivrance de Jérusalem;* et sur l'autre le nom du grand prêtre *Siméon*. L'autre figure contient aussi la légende sur une des faces; mais le nom du grand prêtre n'est pas sur le revers. Josèphe fait la description suivante de ces trompettes (3) : « D'abord il (Moïse) inventa une sorte de trom- « pette d'argent faite comme je vais le dire : sa longueur était d'en- « viron une coudée (à peu près 70 centimètres); son tube, de la « grosseur d'un tuyau de flûte-syrinx, et son ouverture (supérieure) « n'était que ce qu'il fallait pour l'emboucher; son extrémité (le « pavillon) était semblable à celle de la trompette ordinaire. Les « Hébreux la nomment *asosra* (חֲצֹצְרָה *hhatsotsra*). » Cette trompette hébraïque, qui ne pouvait être jouée que par les prêtres, ressemblait, d'après la description qu'on vient de lire, à la trompette assyrienne représentée fig. 122, p. 343.

Hhalil (חָלִיל) est le nom d'un instrument de musique dont il est parlé en quatre endroits dans la Bible (4). Les Septante le traduisent

---

(1) Exode, X, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. Il est parlé aussi de l'*hhatsotseroth* dans le deuxième livre des Rois, XI, 14 ; XII, 14 ; dans le psaume 98, 6 ; dans Esdras, III, 10 ; dans Néhémie, XII, 35, 41 ; et dans beaucoup de passages des Chroniques.

(2) Fröhlich, *Annales compend. regum et rerum Syriæ, numis veteribus illustr.* pl. XVIII, n° 17 et 18.

(3) Ηὗρε δὲ καὶ βυκάνης τρόπον, ἐξ ἀργυρίου ποιησάμενος. Ἔστι δὲ τοιαύτη. Μῆκος μὲν ἔχει πηχυαῖον ὀλίγῳ λεῖπον, στενὴ δ' ἐστὶ σῦριγξ αὐλοῦ βραχὺ παχυτέρα, παρέχουσα δὲ εὖρος ἀρκοῦν ἐπὶ τῷ στόματι πρὸς ὑποδοχὴν πνεύματος, εἰς κώδωνα ταῖς σάλπιγξι παραπλησίως τελοῦν· ἀσωσρὰ καλεῖται κατὰ τὴν Ἑβραίων γλῶτταν. *Antiqu. Jud.*, *l.* III, *cap.* XII.

(4) I Rois, I, 40 ; Isaïe, V, 12 ; XXX, 29 ; Jérémie, XLVIII, 36.

par αὐλός, flûte, et la Vulgate par *tibia*. Quelques hébraïsants pensent que sa racine est חָלַל (*hhalal*), *percer, blesser,* d'où il suit que c'est un instrument percé de trous; d'autres ont cru que l'origine du nom devait être *hhalal* (חלל), *danser, sauter,* en sorte que *hhalil* serait la flûte de la danse; mais Pfeiffer est d'avis que le *hhalil* n'est pas un instrument d'origine hébraïque, et que le nom vient du phénicien חלילא (*chuliloh*), qui signifie aussi *flûte* (1). Quoi qu'il en soit, le point important consisterait à déterminer la nature de cette flûte : était-ce la flûte droite et simple, appelée *monaule* (μόναυλος) par les Grecs, ou une flûte oblique ou traversière, comme la flûte de l'Égypte ancienne (2), ou la flûte double qu'on voit sur plusieurs monuments assyriens, ou, enfin, la flûte funèbre appelée *gingrine* (γίγγρας) par les Grecs? J. Jahn pense (3) que la flûte hhalil pouvait être un instrument à anche comme le *zamr* ou hautbois des Arabes; il y a eu en effet dans l'antiquité des instruments appelés *flûtes* (αὐλοί) qui avaient une anche, ainsi qu'on le verra dans l'histoire de la musique des Grecs; mais il n'existe, jusqu'au moment où ceci est écrit, aucun moyen de connaître s'il en fut de même dans l'Asie occidentale.

A l'égard de la flûte traversière, si les Hébreux en ont fait usage dans leur musique, ils ont dû l'emprunter aux Égyptiens, car on n'a trouvé cet instrument ni dans les monuments de Ninive, ni dans les cylindres de la Chaldée.

Que les Hébreux aient connu la double flûte, cela n'est pas douteux, car les Égyptiens, les Phéniciens, les Assyriens et les Chaldéens la possédaient longtemps avant qu'elle eût été introduite chez les Grecs, et même, selon toute vraisemblance, avant que les Pélasges eussent pénétré dans la Grèce. Il y a lieu de croire que ce n'est pas cet instrument qui était appelé *hhalil*, car Ézéchiel, parlant *des flûtes* (4), ne se sert pas du mot נְחִלוֹת, *nechiloth*, qui, dans le cinquième psaume, est le nom collectif des instruments qui résonnent par le souffle, mais les désigne par le mot נְקָב *nekeb*, qui paraît avoir été le nom de la flûte double. Ce mot, dont l'acception générale est

(1) Ouvrage cité, p. XLII.
(2) Voyez livre Ier de cette histoire, chapitre III, p. 224, fig. 62.
(3) *Archæologia biblica in compend. redacta* (Vienne, 1814, 2e édit.), p. 45.
(4) XXVIII, 13.

perforer, creuser, est interprété par Gesenius (1) dans le sens spécial de *fistula*, qui, dans les poëmes de Virgile et d'Ovide, est le nom de la flûte de Pan, la *syrinx;* mais on verra plus loin que cet instrument a vraisemblablement un autre nom. Le sens du mot *nekeb*, dans ce cas, est pour Gesenius celui de *tuyaux conjoints*, ce qui paraît convenir à la double flûte. Toutefois Saalchütz ne partage pas l'opinion que ce dernier instrument soit désigné par ce mot; il croit (2), ainsi que Jahn (3), que *nechiloth*, comme pluriel, désigne précisément la flûte double, et tous deux font de *hhalil* le nom de la flûte simple.

On trouve en plusieurs endroits de la Bible מחל, *machol*, ou מָחוֹל *mahhol*, comme étant le nom d'une flûte destinée aux fêtes (4), aux festins (5), particulièrement à la danse. Pfeiffer remarque que la racine de ce mot est la même que celle de *hhalil*, à laquelle on a ajouté la lettre מ, caractéristique de plusieurs instruments de musique (6). *Machol* ou *mahhol* serait donc une flûte simple comme la *hhalil*, et peut-être le même instrument, distingué seulement par l'usage auquel il était destiné. Remarquons que la version syriaque de la Bible traduit *mahhol* par *rephaah*, nom d'une flûte simple en roseau qui est encore en usage dans la Syrie. Saalchütz s'élève contre l'opinion qui considère *machol* comme le nom d'un instrument de musique ; ce serait, suivant lui, un mot par lequel on aurait désigné l'union de la poésie, de la musique et de la danse, et il cite, pour l'emploi du mot *machol* en ce sens, le verset 12 du 30[e] psaume (des Hébreux, 29[me] du psautier des Chrétiens), et le verset 15[e] du cinquième chapitre des Lamentations de Jérémie. Cependant ces passages n'indiquent rien qui appartienne à l'union de la poésie, de la musique et de la danse : il n'y est question que de *la joie* dont l'expression, à la vérité, peut être la chanson de danse, où les vers et la musique s'unissent aux mouvements du corps.

Maschrokitha (מַשְׁרוֹקִיתָא) est le nom d'une flûte qui n'est citée que dans le livre de Daniel (7), écrit au temps de la captivité de Ba-

(1) *Thesaur. philol. crit. linguæ hebrææ et chald.*, t. II, p. 909.
(2) *Von der Form der hebraischen Poesie*, p. 342.
(3) Ouvrage cité, p. 46.
(4) III Rois, I, 40.
(5) Isaïe, V, 12, XXX, 29.
(6) Ouvrage cité, p. XLIII.
(7) III, 5, 7, 10, 15.

bylone (607-538 av. J.-C.). Ce mot a pour racine שָׁרַק (scharak), *siffler* (sibilare). La version grecque rend *maschrokitha* par σύριγξ (syrinx), qui a en effet la même signification, et qui exprime aussi l'action de siffler. Or, de tous les instruments à vent, la flûte de Pan et la flûte traversière sont les seuls où le musicien siffle, soit à l'orifice des tuyaux du premier, soit au trou latéral de l'embouchure de l'autre. On souffle et ne siffle pas lorsqu'on joue des autres instruments à vent dont l'extrémité supérieure du tube est placée entre les lèvres, ou appuyée contre elles (1). Ce n'était donc pas, comme l'ont cru Jahn et Saalchütz, la *nekeb* qui était la syrinx ou flûte de Pan; mais la *maschrokitha*.

Aucun des livres de l'Ancien Testament écrits antérieurement à la captivité ne contient ce mot, et les livres postérieurs ne le reproduisent pas ; d'où l'on peut conclure avec certitude que l'instrument était chaldéen, que les Hébreux n'en ont eu connaissance qu'à Babylone, et, enfin, qu'ils ne l'adoptèrent pas et qu'ils ne l'introduisirent pas dans la Judée, après que Cyrus leur eut accordé la liberté de rentrer dans leur patrie.

Il y eut certainement une sorte de flûte funèbre chez les Hébreux, car l'usage en était prescrit par la loi pour les funérailles (2). Son nom est inconnu. Pfeiffer suppose que c'était une flûte à un seul tuyau ou *monaule*, ce qui est vraisemblable ; mais il l'assimile à la *hhalil*, oubliant que celle-ci, ou du moins la *mahhol*, qui en était une variété, était la flûte des fêtes, des festins et de la danse. La *gingra* phénicienne, dont il parle aussi, était une petite flûte droite, dont la longueur n'était que d'un palme (24 centimètres), et dont les sons étaient mélancoliques (3); elle n'avait aucune analogie avec la *hhalil* ou la *mahhol*, soit pour les dimensions, soit pour le caractère sonore. La fréquence des relations des Hébreux avec les Phéniciens, et la proximité des deux pays rendent vraisemblable l'usage de la *gingra* dans la Judée, comme elle l'était en Phénicie pour les Lamentations dans les fêtes d'Adonis. D'ailleurs, les Hébreux avaient connu cet instrument pen-

(1) C'est pour n'avoir pas fait cette distinction essentielle que les auteurs de lexiques grecs ont donné une signification fausse au mot σύριγξ, en traduisant *roseau à tige creuse, flûte, pipeau, chalumeau, etc.* Les écrivains grecs ne confondent pas les flûtes simples ou doubles avec la σύριγξ; Platon (*Reip.* III, p. 397) les distingue en disant : Αὐλῶν καὶ συρίγγων φωνάς.

(2) In Chetabboth, c. 4, § 6. — Cf. Spencer, *De legibus Hebræorum*, t. II, p. 1136.

(3) Athénée, liv. IV, p. 174.

dant leur long séjour en Égypte. L'usage des flûtes dans les funérailles chez les Hébreux est démontré par le passage de l'Évangile de saint Matthieu (1), où il est dit que Jésus étant entré dans la maison du chef de la synagogue, dont la fille était morte, y trouva les joueurs de flûte, et les renvoya, disant que cette fille n'était qu'endormie.

Au nombre des instruments de musique des Babyloniens, dont parle Daniel, est la *soumponiah* (סוּמְפֹּנְיָה), *tibia utricularis* des Romains, *chifonie* ou *symphonie* du moyen âge, et *cornemuse* des Français modernes (2). De ce que les Hébreux ont connu cet instrument dans la Chaldée, la plupart des commentateurs de la Bible ont conclu qu'ils l'adoptèrent après leur retour à Jérusalem, et l'ont placé parmi les organes de leur musique instrumentale ; cependant rien ne prouve que les Juifs en aient fait usage après leur retour de la captivité ; car le mot *soumponiah* ne se trouve pas une seule fois dans les livres de la Bible postérieurs à celui de Daniel. C'est donc sans indication suffisante que Pfeiffer (3) a placé cet instrument parmi ceux de la Judée et l'a représenté par la figure de la cornemuse dans la planche de son ouvrage. Saalchütz pense que la *soumponiah* ou *symphonie*, dont parle Daniel, a pu être la double flûte, *où la basse était jouée sur le deuxième tuyau pendant que la partie supérieure se jouait sur le premier*, et que le mot *nechiloth* peut très-bien être synonyme de συμφωνία (4). Des hypothèses de ce genre n'ont été que trop hasardées dans les dissertations qui ont pour objet la musique des Hébreux. Saalchütz aurait été plus près de la vérité s'il eût vu, dans la *soumponiah* de Daniel, la *hhalil*, musette des Arabes appelée *sumara* par Niebuhr (5) et plus exactement *arghoul* par Villoteau (6) ; car, ainsi que la cornemuse, l'arghoul a un tuyau court pour jouer la mélodie, et un long tuyau qui soutient une note grave en *bourdon*.

---

(1) IX, 23.

(2) Voyez livre II, chapitre II, § 2 de cette histoire, pour les éclaircissements qui concernent cet instrument.

(3) Ouvrage cité, p. XLVII, et pl. I.

(4) (סוּמְפֹּנְיָה), « Welches man sehr gut ein Wort mit συμφωνία nehmen und so auf die « *Symphonie* bezeichen kann, die der Bass des zweiten Rohrs mit der Oberstimme des ersten « macht. » Ouvrage cité, p. 342.

(5) *Beschreibung von Arabien*, p. 180.

(6) *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux*, ch. VI (dans la *Description de l'Égypte*, État moderne), t. XIII, de l'édition in-8°, p. 456 et suiv.).

Il y a d'ailleurs encore une véritable *cornemuse* chez les Arabes de l'Asie et de l'Égypte, à savoir la *zouggarah*, composée d'une peau de bouc cousue en forme d'outre, avec trois tuyaux de roseau, dont un sert à l'emplir d'air, un autre, percé de quatre trous, pour les airs, et le dernier pour le bourdon.

La Bible ne mentionne pas le *magrepha* (מַגְרֵפָה), instrument dont une description obscure se trouve dans le Talmud babylonien (1). Suivant ce texte énigmatique, l'instrument aurait eu dix trous, dont chacun produisait dix sons d'intonation différente; d'où il suit que le *magrepha* aurait eu une échelle de cent sons déterminés (2). Saalchütz suppose (3) qu'il y avait dix tuyaux répondants à chaque trou et croit que le magrepha devait être une espèce d'orgue (*eine Art von Orgelwerk*). Quel pouvait être cet orgue capable de produire cent sons différents? Les orgues les plus modernes et les plus perfectionnées n'ont que cinquante-six touches à leurs claviers. Qu'est-ce d'ailleurs que ces dix trous faisant entendre chacun dix sons différents? Sont-ce dix registres de diverses sonorités sonnant ensemble sur chaque note? Il est peu probable qu'un instrument si compliqué ait existé à l'époque où le Talmud babylonien fut écrit; car il ne faut pas oublier que Judas le Saint, auteur de la première partie de ce livre (la *Mischna*) vivait en 190 de l'ère chrétienne, et que la seconde partie (la *Gemara*), qui en est le commentaire, fut commencée au cinquième siècle, par le rabbin *Asser*, et fut achevée au sixième. Saalchütz pense que les dix tuyaux de chaque trou pouvaient former une *mixture* (fourniture), c'est-à-dire des accords plusieurs fois redoublés, comme cela se trouve dans les orgues européennes; mais cette hypothèse suppose la connaissance et la pratique de l'harmonie chez les populations anciennes de l'Asie, où l'on n'en aperçoit pas la moindre trace, et qui est encore antipathique à leurs descendants (4). N'oublions pas toutefois que l'orgue est originaire de l'Orient, ainsi que cela sera démontré en son lieu dans cette histoire, et bornons-nous à constater

---

(1) ערכין, f. 11, c. 1, תמיד, f. 30, 1.

(2) מגריפה הייפה במקדש עשרה נקבים היו בה כל אחד ואחד מוציא עשרה מיני זמר נמצא כולה מוציאה מאה מיני זמר.

(3) Ouvrage cité, p. 342.

(4) L'idée la plus singulière est celle de Pfeiffer, qui fait du *magrepha* une sorte de timbale ou *tympanon*, produisant cent sons différents, parce qu'il a vu dans la version grecque le mot *thoph* (tambour) rendu par τύμπανον (V. ouvrage cité, p. LII).

l'impossibilité d'expliquer, d'après les paroles du Talmud, quel fut le système de construction du *magrepha*.

§ III.

Instruments de percussion.

Le tambour est mentionné en plusieurs endroits de la Bible, et toujours dans des occasions solennelles. En général, il est placé entre les mains des femmes (1). Son nom est *thoph* (תּוֹף), qui rappelle le *deff* (دُفّ) des Arabes, connu en France sous le nom de *tambour de basque* (2). Chez les Arabes, le tambour (*deff*) est composé d'un cerceau de bois léger, dont le diamètre est d'environ 28 centimètres et la hauteur de 5 centimètres. Une peau de chèvre ou de gazelle préparée est tendue et collée sur les bords du cerceau. Cinq ouvertures sont pratiquées dans la courbe de celui-ci, pour y placer des disques minces de métal, qui, jouant librement sur leur axe et s'entre-choquant, font entendre un cliquetis argentin lorsqu'on agite le tambour et lorsqu'on le frappe avec la main.

Il n'est pas certain que les premiers tambours des Hébreux aient été circulaires. Lorsque Moïse affranchit du joug des Égyptiens les descendants de Jacob, ceux-ci ne connaissaient pas d'autres instruments de musique que ceux de l'Égypte; or le tambour égyptien était un parallélogramme allongé et légèrement déprimé sur les côtés longs (3). Les tambours que la prophétesse Marie et les autres femmes d'Israël tenaient à la main lorsque le peuple répétait le cantique de Moïse, après le passage de la mer Rouge, étaient vraisemblablement de cette espèce. Après leur établissement dans la Judée, les Israélites durent adopter les tambours circulaires, dont l'usage antique est constaté

(1) Exode, XV, 20; I Samuel, X, 5; XVIII, 6; II Samuel, VI, 5; Isaïe, V, 12, 24; VIII, 30, 32; Jérémie, XXXI, 4; psaume CXLIX, 3; CL, 4; Job, XXI, 12.

(2) Golius fait remarquer que les deux mots hébreu et arabe ont la même origine et une signification identique (*Lexic. arab.*, p. 480). Villoteau, qui copie Pfeiffer, dit que les Espagnols ont reçu des Maures le nom arabe du tambour de basque, et qu'ils en ont fait *adufe* (*Description hist., crit. et littér. des instrum. de musique des Orientaux,* IIIe partie, ch. II, art. 4). Il se peut qu'il soit ainsi nommé dans les anciennes provinces mauresques; mais il est appelé *pandero* dans tout le reste de l'Espagne.

(3) Voyez liv. I, ch. 5, § III; de cette histoire.

dans les monuments tirés des ruines de Ninive, et qu'on trouve aujourd'hui dans toute l'Asie.

Aucun autre tambour que le *thoph* n'est mentionné dans la Bible. L'usage des instruments bruyants à la guerre n'existait pas plus chez les Hébreux que chez les autres peuples de l'antiquité. Le seul instrument guerrier était la trompette, que les prêtres seuls avaient le privilége de jouer. Le rhythme du pas militaire ne paraît pas avoir été connu des anciens. La trompette hébraïque ne se faisait pas entendre pendant la marche de l'armée ; son usage était borné aux signaux dans les campements et aux convocations des tribus.

Les instruments de percussion n'étaient pas seulement bruyants chez les Hébreux : la Bible nomme aussi les *tseltselim* (צֶלְצְלִים), *metsiloth* (מְצִלּוֹת) (1), *schalischim* (שָׁלִישִׁים) (2) et *menanaïm* (מְנַעַנְעִים), lesquelles sonnaient avec un timbre clair, sous la percussion. Le tseltselim était composé de deux plateaux métalliques dont la résonnance s'obtenait en les frappant l'un contre l'autre ; c'est pourquoi on le trouve ordinairement désigné par le pluriel *metsiloth*. Cet instrument se distinguait en deux espèces, dont l'une, de dimension relativement grande, était la *cymbale*, et dont l'autre, beaucoup plus petite, était la *castagnette*. De celle-ci, la paire s'attachait au pouce et au troisième doigt par des anneaux de soie tressée ou de fil, comme le font encore les danseuses de l'Asie et de l'Égypte ; car les cymbales et les castagnettes métalliques se trouvent encore dans tout l'Orient. La Vulgate traduit exactement צֶלְצְלִים par *cymbala*, au pluriel. Ce mot a pour racine le verbe צָלַל (*tsalal*), dont une des significations est *tinter* (*tinnire*). Les deux genres de cymbales et de castagnettes semblent être distingués, dans le psaume CL, verset 5, par ces expressions différentes : צִלְצְלֵי תְרוּעָ, *castagnettes harmonieuses*, et צִלְצְלֵי שָׁמַע, *cymbales claires et résonnantes*.

Le *schalischim* n'est nommé que dans le Ier livre de Samuel, chapitre 18, verset 6. Saint Jérôme le traduit par *sistra* : il est vraisemblable que son interprétation est la meilleure ; car l'usage si fréquent du sistre dans les cérémonies religieuses des Égyptiens a dû le faire

(1) 2 Samuel, VI, 5 ; Esdras, III, 10 ; Néhémie, XII, 27 ; Psaume CL, 5.
(2) 1 Samuel, XVIII, 6.

connaître aux Hébreux. La racine de ce mot est évidemment שָׁלֹשׁ (*schalosch*), *trois* ; ce qui s'explique parce que le sistre avait trois barres transversales qui résonnaient sous l'action de la percussion. Cette racine a égaré Buxtorf, qui se persuada qu'il s'agissait d'un instrument à trois cordes, et qui, dans son lexique, explique le mot par *pandura, instrumentum musicum trium chordarum* (1). La même racine fait supposer à Saalchütz que le schalischim était le triangle métallique de la musique moderne (2).

Comme le précédent instrument, le *menanaïm*, מְנַעַנְעִים (3) n'est cité qu'une fois dans la Bible (4). Les opinions sont très-diverses sur la nature de cet instrument de musique : les talmudistes y voient le nom hébreu du *sistre*, parce que la racine est נוּעַ, *secouer*; cependant les sistres dont les tiges transversales portaient des anneaux, qu'on secouait pour en tirer des sons, n'étaient qu'une espèce particulière. Les sistres à trois ou quatre barres transversales, qui résonnaient par la percussion, sont d'un usage plus général dans les représentations des monuments de l'Égypte.

Le rabbin Hannasa, cité par Kircher, a donné du *menanaïm* une description de fantaisie, d'après laquelle le hardi jésuite en a dessiné une figure (5), laquelle consiste en une sorte de crécelle fort compliquée, aussi peu analogue au caractère des antiquités asiatiques que les autres instruments imaginés par ce savant très-ingénieux, mais trop enclin au merveilleux et parfois au charlatanisme. Saalchütz croit que le *menanaïm* était une espèce de crotale, grelot ou sonnette (6), qu'il compare aux croissants à timbres et chapeaux chinois, dont l'usage s'est conservé dans quelques corps de musique militaire (7). La découverte faite dans les ruines de Ninive d'un chau-

---

(1) Pagnin dit aussi, au mot שָׁלִישִׁים, *instrumenta musica, tribus nervis seu chordis constantia*, Cf. *Thesaurus linguæ sanctæ, seu Lexicon hebraicum auctum et recognitum à J. Mercero*. Lugd. 1577, in-fol.

(2 Ouvrage cité, p. 345.

(3) Pfeiffer et Saalchütz écrivent *menaanim* et Kircher *minaynyhim*.

(4) II Samuel, VI, 5.

(5) *Loc. cit.*

(6) Ouvrage cité, p. 445.

(7) Pfeiffer, sur les mots *tseltselim, metsiloth, schalischim et menanaïm*, fait preuve d'une grande érudition qui ne brille ni par l'esprit de critique, ni par la connaissance vraie du sujet. Ainsi que dans toute sa dissertation, on y trouve un luxe accablant de citations, parmi lesquelles on chercherait en vain des conclusions précises. *Sunt verba et voces.*

dron rempli d'un grand nombre de ces grelots et sonnettes donne de la vraisemblance à cette opinion, laquelle est d'ailleurs conforme à la racine du nom de l'instrument.

Le résumé de ces recherches sur la nature et les formes des instruments de musique dont il est parlé dans la Bible présente pour résultats les faits suivants :

1° L'étude grammaticale seule des noms de ces instruments, par les racines hébraïques, ne peut conduire à la connaissance de la nature des choses, parce que la plupart des instruments dont les Hébreux ont fait usage étaient d'origine étrangère.

2° Toutefois la considération des racines n'est pas inutile, parce que les emprunts des Israélites, pour l'amélioration de leur musique, ont été faits à d'autres nations sémitiques, telles que les Phéniciens, Chaldéens, Assyriens, dont les langues ont de grandes analogies avec l'idiome hébraïque. En combinant les ressources de la philologie comparée avec les enseignements de l'histoire et de l'archéologie, on voit se dissiper insensiblement, au moins en partie, les obscurités qui environnent la musique des Juifs, particulièrement les instruments qui y jouent un rôle important.

3° Les anciens érudits se sont épuisés en vains efforts pour arriver à la connaissance réelle de la nature des instruments de musique en usage dans la Judée, parce qu'ils n'ont pas eu les révélations provenant de la découverte des antiquités de l'Égypte, de l'Assyrie et de la Chaldée. Bien que ces révélations ne touchent pas directement à l'état de la musique dans le temple de Jérusalem, elles sont d'un grand secours, parce qu'elles concernent des peuples de même race que les Hébreux, avec lesquels ceux-ci ont vécu pendant de longues périodes. Des représentations de kinnors, d'haçors, de nébels, de sabekas, de hhalil et autres instruments cités dans la Bible, qu'on trouverait accompagnées de leurs noms, seraient sans doute préférables aux inductions les plus ingénieuses de la philologie et de l'archéologie; mais rien de pareil n'a jamais existé, car les lois de Moïse, observées religieusement jusqu'aux derniers jours de l'existence politique des Juifs, ne permettaient pas plus de représenter des joueurs d'instruments que d'autres êtres animés.

En cet état de choses, il n'est pas sans intérêt pour l'histoire de la musique d'avoir constaté, par des recherches minutieuses, que le *kinnor* de la Bible était la harpe triangulaire à cordes obliques de

la Syrie ; que l'*haçor* en était une variété moins étendue ; que le *nébel* ou *nable* était une harpe de sonorité plus intense, dont le plus grand développement du corps se trouvait à la partie supérieure de l'instrument ; qu'on la pinçait par le bas, et qu'elle résonnait par le haut ; que *minnim* n'était pas un instrument d'espèce particulière, mais le nom générique des instruments à cordes, comme *ougab* celui des instruments à vent ; que rien ne prouve que *githith* ait été le nom d'un instrument quelconque ; que la *sabeka* n'était pas un instrument des Hébreux, n'étant cité que dans le livre de Daniel comme existant à Babylone ; que son origine est phénicienne, et qu'elle n'est autre que la *sambuque*, σαμβύκη des Grecs et *sambuca* des Latins ; que la *kitharos* était la cithare assyrienne (κιθάρα des Grecs), et qu'elle était au nombre des instruments à cordes des Hébreux, ainsi que le prouvent des médailles des Machabées ; que le *psanterin* était le véritable *psaltérion*, instrument à cordes horizontales frappées par des baguettes, et qu'il était destiné à l'accompagnement du chant, comme l'indique son nom.

On a vu aussi que le *schofar* était la trompette courbe ou *cornet à bouquin* des Hébreux, et que le *keren* n'en était qu'une variété ; que le *hhatsotseroth* était la trompette droite des prêtres, dont Moïse avait donné le modèle, et que des médailles hébraïques en montrent la forme ; qu'il y a des motifs pour croire que *hhalil* était une flûte simple, ou d'un seul tuyau droit ; que *mahhol* en était une variété destinée aux fêtes, aux festins et à la danse ; que *nekel* et *nechiloth* furent les noms de la double flûte ; que *maschrokitha* désigne vraisemblablement une syrinx ou flûte de Pan ; mais qu'il reste des incertitudes que rien ne peut dissiper concernant la nature et les formes de ces instruments ; enfin, il a été démontré que la *soumponiah*, dont il est parlé dans le livre de Daniel, était une *cornemuse*.

Des recherches contenues dans ce chapitre il résulte aussi que les instruments de percussion des Hébreux étaient le tambour de basque (*thoph*), les cymbales et les castagnettes, qui en sont le plus petit modèle (*tseltselim* et *metsiloth*), le sistre (*schalischim*), et les *menanaïm*, vraisemblablement des grelots et sonnettes.

Là s'arrête ce qui a été établi avec une probabilité satisfaisante : aller au delà, et représenter par des figures les instruments mentionnés dans la Bible, serait sortir du domaine de l'investigation sé-

rieuse, pour entrer dans celui de l'hypothèse et de la fantaisie; on s'en est abstenu dans ce livre.

CHAPITRE TROISIÈME.

DE QUELQUES EXPRESSIONS DE LA BIBLE CONSIDÉRÉES COMME DES TERMES TECHNIQUES DE LA MUSIQUE DES HÉBREUX.

Il existe, parmi les inscriptions des psaumes et en plusieurs autres endroits de la Bible, des mots dont le sens est resté incertain, mais qui ont été considérés, par le plus grand nombre des commentateurs, comme des mots techniques relatifs à la musique des Hébreux. Rien de plus contradictoire que les opinions à l'égard de la signification de ces mots. On n'essayera pas ici de les concilier, encore moins de proposer de nouvelles conjectures; car, en l'absence de certains faits nécessaires comme points d'appui de l'opinion, la discussion ne peut avoir de base scientifique, et les interprétations, quelles qu'elles soient, ne peuvent aboutir qu'à des conclusions hypothétiques.

Cependant les recherches qui ont pour objet l'histoire de la musique des Hébreux seraient incomplètes et présenteraient une lacune regrettable, si les lecteurs n'étaient initiés à la connaissance de ces mots, et s'ils étaient laissés dans l'ignorance des significations très-diverses qui leur ont été attribuées. L'objet de ce chapitre est de les satisfaire à cet égard, et de leur présenter, dans un cadre restreint, le résumé des opinions répandues, sur ce même sujet, dans un grand nombre de volumes.

Le mot qui a particulièrement fixé l'attention des érudits est סֶלָה, *selah*, dont le retour est fréquent dans les psaumes. Plusieurs monographies ont été publiées de ce mot (1), ainsi qu'un grand

---

(1) Paschius (Jo.); *Dissertatio de* Selah, *philologice enucleato. Wittebergæ*, 1685, in-4°. — Brœstedt (Jo. Christ.), *Conjectanea philologica de hymnopœorum apud Hebræos signo, Sela dicto, quo initia carminum repetenda esse indicabant. Gottingue*, 1739, in-4°. — Mattheson (Joh.), *Das erläuterte Selah, nebst einigen andern nützlichen Anmerkungen*, etc. (Le Selah éclairci, suivi de quelques autres observations utiles, etc.). Hambourg, 1745, in-8°. — Cf. *Hugolini Thes. antiq. sacr.*, t. 32, p. 207-230.

nombre de dissertations dans des recueils et dans des ouvrages généraux concernant l'histoire de la musique. La version des LXX rend *selah* par *diapsalma,* et Hésychius donne à ce mot grec la signification de *mutation du chant et du rhythme primitifs* (1). Cependant Alberti, dans les notes de son édition d'Hésychius (2), repousse cette interprétation, parce que le mot *selah* se trouve quelquefois à la fin des psaumes, où il n'y a plus rien à changer. Quelques commentateurs ont cru que *mutation* dans la mélodie signifie une modulation, c'est-à-dire, le passage d'un ton dans un autre; mais Forkel, qui admet la possibilité du rhythme dans le chant, refuse aux Hébreux la possession d'une musique assez avancée pour qu'ils aient connu la modulation (3). On ne voit pas sur quoi s'établit son opinion à cet égard : il ne s'agit pas de la modulation régulière par la relation des tons, établie au moyen de l'harmonie, comme dans la musique moderne ; mais du passage de la voix à des intonations étrangères au ton primitif de la mélodie, sorte de mutation ou de modulation dont les chants des Coptes et de Djézidis, rapportés dans les livres précédents, offrent des exemples, ainsi que beaucoup d'autres mélodies orientales. Nous ne faisons pas cette observation pour accorder à *selah* la signification donnée à διάψαλμα par Hésychius et Suidas, mais pour faire voir qu'il n'y a rien de fondé dans l'opinion de Forkel.

Herder a bien reconnu la vérité que nous venons d'établir, lorsqu'il a dit : « Les Orientaux aiment encore aujourd'hui une musique « monotone que les Européens trouvent triste, et qui, à de certains « passages des paroles, change tout à coup de mesure et de mode. « Le mot *selah* indiquait sans doute ces brusques changements (4). » La dernière phrase de ce passage est seule une hypothèse.

Deux versions grecques de l'Ancien Testament, postérieures de plusieurs siècles à celle des LXX et plus littérales, ont pour auteurs Aquila et Symmaque (5). Le premier traduit *selah* par l'adverbe ἀεὶ

---

(1) Διάψαλμα μουσικοῦ μέλους ἢ ῥυθμοῦ τροπῆς γενομένης. — Suidas interprète aussi διάψαλμα dans le sens de *changement dans la mélodie*, μέλους ἐναλλαγή. — Cf. *Thes. Græcæ linguæ ed. C. B. Hase* (*Parisiis, exc. Ambr. Firmin Didot*), vol. II, fol. 1404, voc. Διάψαλμα.

(2) *Hesychii Lexicon,* t. I, fol. 974.

(3) *Allgem. Geschichte der Musik,* t. I, p. 144.

(4) *Histoire de la poésie des Hébreux* (traduction de M[me] la baronne A. de Carlowitz), Paris, Didier, 1846, p. 515; n. 1.

(5) Des fragments de ces versions ont été recueillis par Origène dans ses Hexaples, publiés par

(toujours); l'autre par Εἰς τὸν αἰῶνα (*dans l'éternité,* ou *dans tous les siècles*). Alberti (1), faisant un rapprochement de ces expressions avec la formule *euouae* des antiphonaires romains, laquelle est une contraction de sEcUlOrUm AmEn, en conclut que *selah* pouvait être une formule du même genre, c'est-à-dire, une récapitulation des cordes principales du chant du psaume. Rosenmüller remarque (2) que cette interprétation du sens de *selah* n'est pas admissible dans plusieurs passages où se trouve ce mot, particulièrement dans les psaumes XXXII, 4, 7; XLVIII, 8; LXXXI, 8; et dans Habacuc, chapitre III, versets 3, 9 et 13.

Un savant allemand (3) a vu dans *selah* une expression de jubilation équivalente à *hallelujah.* Pour un autre (4), ce mot a la même signification que le *da capo* italien, indiquant que le chant doit être repris au commencement. Le docteur juif David Kimchi veut que *selah* soit le signe de l'élévation de la voix (5), tandis que Mattheson y voit l'indication d'une ritournelle instrumentale (6). Pfeiffer partage cette dernière opinion (7); mais Rosenmüller préfère considérer ce mot comme le signe d'un arrêt dans le chant, pendant que les instruments continuaient de se faire entendre, en sorte que le *selah* aurait répondu au *tacet* qu'on trouve quelquefois dans certaines parties de la musique moderne (8). Gesenius partage cette opinion et la développe longuement, avec sa profonde érudition (9). Il résulte de ses recherches que le sens grammatical de סָלָה est le *repos,* le *silence.* Il invoque à cet égard le témoignage de Grégoire de Nysse et de saint Jérôme (*in Epistolâ ad Marcellam*).

Montfaucon, sous ce titre : *Originis Hexaplorum quæ supersunt, hebr. græce et lat. notis illustr. studio et lab. B. de Montfaucon, Parisiis,* 1713, 2 vol. in-fol. — On trouve aussi ces fragments dans les *Opuscula ad interpretationem et crisin vet. Testam. pertinentia;* édition de E. F. K. Rosenmüller, Leipsick, 1796, in-8°.

(1) *Loc. cit.*

(2) *Psalmi annot. perpet. illustr.,* vol. I, p. LIX, ou LXVII, de la 2me édition.

(3) Augusti, *Pract. Einleitung in d. Psalmen,* p. 125.

(4) Eichhorn, *Allgem. Biblioth. der bibl. Litter.,* Th. 5, p. 545. Cette opinion avait été déjà produite par Brœstedt dans sa dissertation précédemment citée.

(5) *Sepher hacharochim* (Livre des Racines), édit. de MM. Biesenthal et Lebrecht; Berlin, 1838-1847, 2 vol. in-4°, voc. שרשים.

(6) Erlauterte *Selah,* p. 3.

(7) Ouvrage cité, p. XVI.

(8) Loc. cit. (pausa, *ut cantoribus silentibus, sola organa musica audirentur*).

(9) Cfr. *Thesaurus philol. crit. linguæ hebrææ et chaldææ vet. Testam.,* tom. II, fol. 955-957. voc. סֶלָה.

Une interprétation toute différente du mot *selah* a été donnée par La Borde (1), avec une assurance qui a pu dérider le front des savants. Le passage est curieux et mérite d'être rapporté. Le voici : « David inventa la manière de filer les sons ; ce qu'on appelait *selah* « en hébreu est ce qu'on appelle en italien *smorzando*. La dévo- « tion des Juifs redoublait à l'approche du *selah*, et les chanteurs « unissaient leurs voix et s'accordaient le mieux qu'il leur était pos- « sible, afin de l'exécuter de façon à pénétrer les cœurs en charmant « les oreilles ; ils renforçaient les sons, et les adoucissaient ensuite « par gradation. Cette tenue était suivie d'une pause. Le prophète « Habacuc, touché des merveilleux effets que produisait le *selah*, « voulut en orner ses ouvrages. On le trouve plusieurs fois nommé « dans son cantique ! »

Pour terminer, il faut aussi rapporter l'opinion singulière de Schindler citée par Wolff (2) et d'après laquelle *selah* n'aurait aucun sens, et n'aurait été en usage que pour compléter le nombre de syllabes d'un vers. Cette assertion ne repose sur rien. Saalchütz (3) a démontré que סֶלָה ne fait jamais partie d'un vers de la poésie hébraïque.

Tant d'efforts pour découvrir la signification vraie du mot *selah*; tant de suppositions hasardées à la légère ; tant de travaux sérieux de philologues justement renommés, n'ont abouti, comme on le voit, qu'à l'incertitude. Un hébraïsant distingué, Abraham-Alexandre Wolff, qui s'est laborieusement occupé de recherches sur le même sujet, n'a pu retenir, en terminant, cet aveu significatif : « *Selah*, dit-il, est un signe de musique ; mais lequel? Cela ne sera vraisemblablement jamais éclairci (4). » Jahn, autre savant orientaliste, s'écrie, dans son découragement, que ce mot est inintelligible (5). Un troisième érudit, J.-D. Michaelis (6), dit qu'il est plus que vraisemblable que *selah* est un mot factice formé de caractères appartenant à plusieurs autres mots; mais il n'a pas essayé d'en pénétrer le mystère, parce que ces lettres pouvaient être ou initiales, ou mé-

(1) *Essai sur la musique ancienne et moderne*, t. I, p. 206-207.

(2) Abrah.-Alex. Wolff, *Der Prophet Habakuk* (Darmstadt, 1822), p. 20.

(3) Ouvrage cité, § 119.

(4) סֶלָה ist Musikzeichen, was für eines es aber ist, wird wohl ewig nicht klar werden.

(5) *Bibl. Archæologie*, Th. I, B. I, p. 494.

(6) *Supplem. ad Lexicon hebr.*, P. V, p. 1762.

diales, ou enfin finales de ces mots, comme on voit des exemples de ces combinaisons chez les Arabes.

En présence de ces déclarations faites par des hommes dont la compétence ne peut être mise en doute ; en présence également de la multitude de contradictions qu'on a vues se produire sur le même sujet dans ce chapitre, il est du devoir de l'historien de la musique de ne pas hasarder de nouvelles conjectures qui, rencontrassent-elles la vérité, ne pourraient la démontrer ; et de plus il doit constater que toute entreprise de ce genre serait désormais infructueuse, comme l'ont été toutes celles qui ont été tentées jusqu'à ce jour.

D'autres mots énigmatiques se rencontrent dans les psaumes, ou leur servent d'inscriptions. Dans les psaumes 9, verset 17e, et 92, verset 4e, on trouve הִגָּיוֹן, *higgajon*. L'opinion de Pfeiffer (1) est que ce mot appartient à la poésie ; les Septante le traduisent en effet par ᾠδή (ode, cantique). Cependant De Wette (2) rend ce seul mot par la périphrase *chant accompagné de la harpe*. Dans divers passages des psaumes, la version grecque adopte le même sens ; ainsi elle rend הגיון סלה par ᾠδὴ διαψάλματος (*solo d'instrument*), et עֲלֵי הגיון בכנור, par μετ' ᾠδῆς ἐν κιθάρᾳ (*chant accompagné de la cithare*).

מִזְמוֹר, *mismor*, est expliqué en général dans le sens de *poëme destiné à la musique, pendant le service divin*. Saalchütz fait la remarque que le dernier membre de cette phrase n'est pas contenu dans la signification du mot hébreu (3).

A l'égard de נְגִינָה, *neginah*, Wolff entreprend de prouver que ce n'est pas le nom d'un instrument de musique (4), contrairement à l'opinion de la plupart des traducteurs et commentateurs (5). Saalchütz fait à ce sujet une longue discussion, de laquelle il y a peu de chose à conclure, si ce n'est qu'à l'expression de *chant* (Gesang) pro-

---

(1) Ouvrage cité, p. XVII.

(2) *Commentar über d. Psalmen in Beziehung auf seine Uebersetzung derselben* (2e édit. Heidelberg, 1823). Introduction, p. 52.

(3) Ouvrage cité, § 161.

(4) Ouvrage cité, p. 288.

(5) *Neginah* ou *negina* n'est pas en effet le nom d'un instrument, mais, comme il a été dit ailleurs (chap. II, § I de ce troisième livre), c'est le nom générique des instruments à cordes. Dans le psaume LXIX, 13, בִנְגִינָה, *manegina*, a la même signification, les instruments en général étant exprimés par la préposition בְּ.

posée par Wolff, comme signification propre du mot, il voudrait substituer le mot de *mélodie*, comme ayant un sens musical plus déterminé.

Plusieurs autres mots, d'une signification musicale fort incertaine, se trouvent dans les inscriptions des psaumes; tels sont משכיל, *maskil*, שיר, *schir*, תהלה, *tehilah*, נבואה, *nebouah*, קינה, *kinah*, נהי, *nehi*, משלים, *maschlim*, et d'autres. Lowth a donné, de quelques-uns de ces mots, des explications (1) déclarées suffisantes par Pfeiffer (2), particulièrement avec les additions et annotations de Michaelis. D'autres savants n'ont pas partagé cette opinion, et ont reproché aux interprétations de Lowth et de Michaelis d'être vagues, indécises, et même de ne présenter pour quelques-uns de ces mots aucun sens applicable à l'exécution musicale des psaumes. Saalchütz pense que les travaux philologiques pour l'explication de ces termes ne peuvent conduire à aucun résultat satisfaisant (3) et qu'on doit renoncer à l'espoir d'en pénétrer le sens; opinion conforme à celle que j'ai exprimée ailleurs en plusieurs endroits. Il est juste pourtant de rappeler ici une idée émise par Forkel, laquelle pourrait peut-être donner la solution de ces énigmes, à savoir, que les inscriptions des psaumes ne seraient que les indications de certaines mélodies populaires des Hébreux, sur lesquelles les psaumes devaient être chantés. Les inscriptions n'auraient été placées à la tête des psaumes que pour rappeler les premiers mots des airs du peuple (4). A l'appui de cette hypothèse, il est bon de rappeler que, chez la plupart des nations, les chants religieux furent, dans l'origine, des mélodies connues, et que les psaumes, transportés dans toutes les contrées de l'Europe, après la réformation, ont été appliqués à des mélodies populaires de chaque pays.

Une des inscriptions les plus énigmatiques des psaumes est celle-ci; למנצח על הגתית : elle se trouve aux psaumes VIII, LXXXI et LXXXIV. La plupart des érudits avaient renoncé à donner l'explica-

(1) *De sacra Poesi Hebræorum prælectiones, cum notis J. Dav. Michaelis; ed. E. Fr. C. Rosenmüller* (Lipsiæ, 1815), p. 36. n.

(2) Ouvrage cité, p. XVII.

(3) Ouvrage cité, p. 358, § 163.

(4) *Allgem. Geschichte der Musik*, t. I, p. 146.

tion du premier mot de cette inscription (*menatseach*) ; mais M. Gustave-Maurice Redslob, de Querfurth, en a fait l'objet d'une monographie (1), dont les conclusions sont que l'inscription signifie : *Psaume qui doit être chanté dans le style mélodique, avec l'instrument du genre kinnor appelé gittith.* Les explications données par ce savant semblent justifier son interprétation.

CHAPITRE QUATRIÈME.

DE L'ORGANISATION DE LA MUSIQUE DANS LE TEMPLE DE JÉRUSALEM, ET DE L'USAGE DE CET ART DANS LA VIE CIVILE DES HÉBREUX.

Avant d'entreprendre des recherches sur la nature de la musique des Hébreux, il est nécessaire de tirer de la Bible tout ce qu'elle fournit de renseignements concernant l'usage de cet art dans le culte, ainsi que dans la vie civile de ce peuple singulier, qui, par une conséquence de sa religion monothéiste, vécut isolé au milieu des autres nations sémitiques et n'eut, à certaines époques, de relations avec elles que par les calamités de la guerre et de l'esclavage. Voyons donc ce que la Bible nous enseignera à l'égard de l'objet de ce chapitre.

La musique se montre pour la première fois avec éclat, chez les Israélites, dans la cérémonie solennelle de la translation de l'arche d'alliance au tabernacle élevé par les soins du roi David. Après que les prêtres et les lévites se furent purifiés et eurent pris l'arche sainte sur leurs épaules, David ordonna aux chefs des lévites de désigner quelques-uns de leurs frères pour remplir les fonctions de chantres pendant le transport, et pour jouer de toute espèce d'instruments de musique. Les premiers furent Héman, fils de Joal; Azaph, fils de Barachias; Ethan (appelé plus tard *Idithun*), fils de Ben; Oziel (appelé aussi *Jaaziel*), Semiramoth, Jahiel, Unni, Eliab, Bénaia, Maaséia, Mathithia, Eliphléia, Miknéia, Obed-Edom et Jéhiel, qui portaient

---

(1) *De præcepto musico* למנצח על הגתית, *in inscriptionibus psalmorum* VIII, LXXXI et LXXXIV *conspicuo, dissertatio.* Lipsiæ, 1831, in-8°.

l'arche sur leurs épaules, avec de longs bâtons. Les chantres Héman, Azaph et Ethan tiraient des sons aigus de leurs petites cymbales d'airain; mais Zacharie, Oziel, Semiramoth, Jéhiel, Unni, Eliab, Maaséia et Bénaia chantaient des cantiques *sacrés et mystérieux,* en jouant du nébel, et alternaient avec Mathithia, Eliphléia, Miknéia, Obed-Edom, Jéhiel et Asazia, qui faisaient entendre des chants de victoire et d'actions de grâce, aux sons de la cithare à huit cordes, sous la direction du chef des lévites, *Chénania.* A la tête du cortége, les prêtres Sibénias ou Sébanja, Josaphat, Néthanéel, Amazaï, Sacharia (Zacharie), Bénaïs et Eliézer sonnaient de la trompette, dans les intervalles des cantiques (1).

A la suite des prêtres et des lévites, venait David suivi des anciens d'Israël, des officiers de l'armée, et du peuple qui poussait des exclamations de joie. David, vêtu d'une robe de lin et les reins serrés par l'*éphod,* ou ceinture de même étoffe, jouait de la harpe syrienne ou trigone, et dansait (2). Le bas-relief de Ninive, qu'on a vu précédemment (3), fait comprendre quelle était la nature de la danse du roi psalmiste. Il est vrai cependant que la danse de David paraît avoir été plus animée, car Michol, sa femme, fille de Saül, lui reprocha de s'être découvert devant les servantes de ses sujets, et de s'être montré nu, comme un bouffon (4).

Lorsque l'arche fut établie au milieu du tabernacle qui lui avait été préparé, David régla le service journalier des prêtres et des lévites chargés de chanter les louanges du Seigneur, et de lui rendre de continuelles actions de grâces. Azaph fut le premier chantre, Zacharie le second, et sept autres furent placés sous la direction de celui-ci. Jéhiel eut la charge de jouer des instruments à cordes, tandis qu'Azaph faisait retentir les cymbales d'airain. Bénaïa et Jaaziel, qui étaient prêtres, devaient sonner *continuellement* de la trompette devant l'arche. Il n'est pas vraisemblable que cette incessante sonnerie de trompettes doive être admise à la lettre, car il n'y a pas de force humaine qui n'y eût succombé; sans aucun doute, les sons des instruments de Bénaïa et de Jaaziel se faisaient seule-

---

(1) Paralip., I, XV.
(2) *Ibid.*, I, XV, 17-24, 27.
(3) Liv. II, chap. II, de cette *Histoire de la musique.*
(4) II Rois, VII, 20.

ment entendre à des intervalles plus ou moins rapprochés. Le texte des Paralipomènes (1), livres de la Bible dont la rédaction est attribuée à Esdras, docteur de la loi, au temps de la captivité de Babylone, renferme les paroles du cantique qui était chanté devant l'arche par les lévites : c'est le psaume 104 de la Vulgate, ou 105 de la Bible hébraïque. Ce texte diffère un peu de celui du psautier; mais le sens de chaque verset est identiquement le même (2).

Le service divin de la religion judaïque paraît avoir consisté tout entier dans ces chants et dans l'organisation de la musique qui vient d'être décrite, jusqu'à la fin du règne de David; mais les solennités religieuses eurent beaucoup plus d'éclat après que Salomon eut fait construire le temple de Jérusalem avec une magnificence sans égale. Les chantres établis par David, pour le service perpétuel devant l'arche, avaient des enfants instruits dans l'art du chant et dans le jeu des instruments. Les fils d'Azaph étaient Zachar, Joseph, Nathénia et Azarela; ceux d'Ethan ou Idithun étaient Idithun, Godolias, Soré, Jésaïas, Hasabias et Mathathias. Leur père, dit le texte sacré (3), les dirigeait et prophétisait sur la harpe, ayant la conduite des chantres, lorsqu'ils faisaient retentir les louanges du Seigneur. Quant à Héman, qui était prophète et musicien du roi (4), ses fils étaient Boukkejia, Mathania, Oziel, Sebouel, Jérémoth, Hanania, Hanani, Eliatha, Gadatthi, Romanthi, Ezer, Jasbékosa, Mallothi, Hothir et Mahazioth. Tous ces fils d'Azaph, d'Idithun et de Héman furent désignés par David pour être distribués dans divers emplois, pour chanter et pour jouer des instruments sous la conduite de leur père respectif, dans la maison du Seigneur, après que Salomon aurait fait construire le temple de Jérusalem, pour lequel David amassa d'immenses matériaux précieux pendant son long règne.

Il est à remarquer que les hommes de la tribu de Lévi étaient destinés à exercer une des fonctions sacerdotales, lorsqu'ils avaient atteint leur trente et unième année : cet âge fut ensuite réduit à

---

(1) Ce mot signifie *choses omises,* parce que les *Paralipomènes* sont, dans la Bible, le complément des livres des Rois. Les deux premiers livres seulement des Paralipomènes ont été admis comme authentiques par le Concile de Trente; les troisième et quatrième livres ne sont pas canoniques.

(2) Paralip., livre I, ch. XVI, 5-7.

(3) *Ibid.,* l. I, ch. XXV, 2, 3.

(4) *Ibid.,* l. I, ch. XXV, 4.

vingt ans par David. Cette tribu n'eut pas, comme les autres, un territoire à part : on la distribua dans quarante-huit villes, comprises dans toute l'étendue de la Judée. De ces villes, les plus importantes étaient Cadès, Sichem, Gabaa, Hébron et Hémoth. Lorsque David fit faire le recensement de toute la population juive, vers la fin de son règne, il se trouva trente-huit mille lévites parvenus à l'âge de vingt ans et plus. On en choisit vingt-quatre mille pour servir à tour de rôle, soit dans les sacrifices, soit à la garde des portes et à la défense du temple, soit, enfin, comme chantres et comme joueurs d'instruments. Ceux-ci étaient au nombre de quatre mille : ils jouaient d'une égale quantité d'instruments, qui avaient été fabriqués par l'ordre de David (1). Parmi ces instruments n'étaient pas comprises les trompettes et les cymbales, qui servaient spécialement pour les convocations, les signaux et les annonces. Azaph, Héman et Idithun dirigeaient les quatre mille chanteurs et joueurs d'instruments, lesquels devaient servir dans un ordre déterminé par le sort. Deux cent quatre-vingt-huit musiciens, plus habiles que les autres, furent choisis dans ce grand nombre, pour être répartis dans les chœurs et y remplir les fonctions de ceux qui, dans les chœurs et les orchestres des temps modernes, sont appelés *chefs d'attaque* ou *de pupitre*. Tous ces chanteurs et instrumentistes étaient divisés en vingt-quatre séries, dont le service était de sept jours, d'un *sabbat* à l'autre, en sorte que le tour de chacune de ces séries ne revenait qu'après vingt-quatre semaines, à moins de quelque circonstance solennelle qui vînt les faire réunir. Tous les chanteurs et joueurs d'instruments formaient trois chœurs qui eurent pour chefs, dans l'origine, Azaph, Héman et Idithun. Le premier maître de chapelle était *Chénania*.

La division de quatre mille lévites destinés à chanter et à jouer des instruments, pour le service hebdomadaire du temple, par le nombre 24, donne cent soixante-cinq musiciens pour chaque semaine. Ce nombre était divisé en trois chœurs, chacun de cinquante-cinq personnes, lesquels furent dirigés d'abord par Azaph, Héman et Idithun, et par un de leurs fils, lesquels remplissaient les fonctions de sous-chefs. Telle fut l'organisation du service musical

(1) Paralip., l. I, c. XXIII, 5.

dans le tabernacle de Jérusalem, avant que Salomon, fils de David, lui eût succédé, et fût monté sur le trône de la Judée.

Dans l'énumération de la famille de Héman, on lit : *Dieu donna à Héman quatorze fils et trois filles* (1). Ce passage, mal interprété par quelques philologues (2), leur a fait croire que les voix de femmes étaient employées dans les chœurs du temple : mais c'est une erreur; car, ainsi que l'a remarqué Saalchütz (3), cette phrase n'est qu'une parenthèse, après la récapitulation de tous les fils d'Asaph, d'Idithun et de Héman, destinés aux fonctions de sous-chefs des trois chœurs. Il est néanmoins certain que si les femmes ne chantaient pas avec les lévites dans le temple, leurs voix étaient employées dans d'autres réunions de chanteurs et d'instrumentistes. David paraît avoir eu à son service particulier des voix masculines et féminines, avec des joueurs d'instruments; car, lorsqu'il engagea le vieux Berzellaï, de Galaad, à le suivre à Jérusalem, pour y vivre dans son palais, cet homme lui répondit : « J'ai quatre-vingts ans... « puis-je trouver quelque plaisir à boire et manger, ou à entendre « les voix des musiciens et des chanteuses (4)? » On lit aussi dans l'Ecclésiaste : « J'ai amassé une grande quantité d'or et d'argent, et « je me suis emparé des richesses des rois et des provinces; j'ai eu « des musiciens et des chanteuses (5). »

Salomon Van Til cite l'autorité du Talmud (6) pour prouver que les enfants étaient aussi admis à chanter dans le temple; mais qu'ils devaient être placés en dehors de l'enceinte réservée aux lévites, et qu'ils ne pouvaient jouer des instruments. Aucun passage de la Bible ne mentionne ce fait; il ne paraît pas douteux que le passage du Talmud (7) doit se rapporter à des temps très-postérieurs à l'érection du temple.

Cet immense et somptueux édifice ayant été achevé, Salomon fit convoquer toutes les tribus de son royaume, afin qu'elles assistassent

(1) Paralip., l. I, c. XXV, 5.

(2) Joh. Jac. Schütz, *De cantricibus templi*, dans le *Thesaurus* d'Ugolini, t. 32, p. 656; — Pfeiffer, *Ueber die Musik der alten Hebræer*, p. VIII. — Forkel, *Allgem. Geschichte der Musik*, t. I, pp. 117, 118.

(3) *Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern*, p. 25, n° 34.

(4) Rois, l. II, ch. XIX, 35.

(5) Ch. II, 8.

(6) *Digt-zang en Speelkonst*, p. 351.

(7) Traité d'Erarhiw, c. 2.

à sa consécration. Tous les anciens d'Israël étant réunis, les prêtres, enfants de Lévi, prirent l'arche (1) et la portèrent dans le temple, avec tous les vases saints qui avaient servi dans le tabernacle (2).
« Le roi Salomon et tout le peuple d'Israël, et généralement tous « ceux qui s'étaient assemblés, marchaient devant l'arche, et ils im- « molaient des moutons et des bœufs sans nombre, tant était grande « la multitude des victimes (3).

« Les prêtres portèrent l'arche de l'alliance du Seigneur au lieu « qui lui avait été destiné, c'est-à-dire dans le saint des saints, sous « les ailes des chérubins. Il n'y avait dans l'arche que les deux « tables qui y furent mises par Moïse à Horeb, lorsque le Seigneur « donna sa loi aux enfants d'Israël, à leur sortie d'Égypte (4).

« Et les lévites qui étaient chantres, c'est-à-dire ceux qui étaient « sous Azaph, sous Héman et sous Idithun, avec leurs enfants et « leurs parents, revêtus de lin, faisaient retentir leurs cymbales, leurs « nébels et leurs kinnors, et étaient à l'orient de l'autel avec cent « vingt prêtres qui sonnaient de la trompette (5).

« Tous chantaient donc en même temps, avec des trompettes, des « voix, des cymbales et diverses sortes d'instruments. Ils faisaient « retentir leurs voix bien haut, et ce bruit s'entendait de fort loin, et « tandis qu'ils louaient Dieu et qu'ils disaient : *Rendez gloire au Sei-* « *gneur, parce qu'il est bon, et parce que sa miséricorde est éternelle*, le « temple fut rempli d'une nuée (6). »

A ce récit, l'écrivain sacré ajoute (7) que ce jour-là tous les serviteurs du temple, et conséquemment les quatre mille lévites chanteurs et instrumentistes prirent part à la cérémonie, sans égard pour le partage qui en avait été fait, afin qu'ils se succédassent par séries dans le service hebdomadaire du temple.

Un passage de l'historien Josèphe, concernant les antiquités judaïques, a été interprété dans un sens qu'il n'a pas, et qui va d'ailleurs jusqu'à l'exagération la plus ridicule. Suivant Forkel (8), Josèphe

(1) Paralip., l. II, c. V, 4.
(2) *Ibid.*, 5.
(3) *Ibid.*, 6.
(4) *Ibid.*, 7, 10.
(5) *Ibid.*, 12.
(6) *Ibid.*, 13.
(7) *Ibid.*, 11.
(8) *Allgem. Geschichte der Musik*, t. I, p. 121.

aurait fait entendre qu'il y avait, pour la cérémonie de la consécration du temple, *mille* pontifes en habits sacerdotaux, *dix mille* sacrificateurs avec des étoles de lin et des ceintures de pourpre, *deux cent mille* lévites chanteurs, qui avaient aussi des étoles de lin, *quarante mille joueurs de harpe*, *quarante mille joueurs de sistre*, et *deux cent mille prêtres avec des trompettes* ; en sorte qu'il y aurait eu ce jour-là dans le temple *quatre cent quatre-vingt mille musiciens exécutants réunis!* Il ajoute cette remarque : « Quiconque, en lisant ce passage, « peut encore trouver Josèphe digne de foi, est en vérité trop cré- « dule (1). » Forkel fait dire à l'historien de la Judée ce qui n'est pas dans le texte. S'il avait remarqué qu'il n'y a jamais eu mille pontifes dans le temple, mais un seul, c'est-à-dire, le grand prêtre, il aurait compris qu'il ne s'agit, dans l'énumération de l'écrivain juif, que d'objets destinés à être mis en magasin, pour les besoins futurs, et non de choses qui devaient servir à la consécration du temple, dont il n'est pas question en cet endroit; car Josèphe ne parle, dans le troisième chapitre du huitième livre des *Antiquités judaïques*, que de la construction de cet édifice, et des objets que Salomon fit confectionner pour les cérémonies religieuses qui y seraient célébrées dans la suite des temps. Voici tout le passage :

« Salomon fit faire aussi, pour les sacrifices, mille habits pon- « tificaux avec leurs tuniques qui allaient jusqu'aux talons, accom- « pagnés de leurs *éphods* avec des pierres précieuses; mais, quant à « la couronne sur laquelle Moïse avait écrit le nom de Dieu (Jeho- « vah), elle est toujours demeurée unique, et on la voit encore au- « jourd'hui. Il fit faire des étoles de lin pour les sacrificateurs avec « dix mille ceintures de pourpre; deux cent mille autres étoles de « lin pour les lévites qui chantaient les hymnes; deux cent mille « trompettes, ainsi que Moïse l'avait ordonné, et quarante mille « instruments de musique, tels que des harpes et des cithares, faites « avec un métal composé d'or et d'argent (electron) (2). »

---

(1) Wer den Josephus bey einer solchen Nachricht noch glaubwürdig finden kann, muss in der That nicht wenig leichtglaubig seyn.

(2) Στολὰς δὲ ἱερατικὰς τοῖς ἀρχιερεῦσι, σὺν ποδήρεσιν ἐπωμίσι καὶ λίθοις χιλίας. Ἡ δὲ στεφάνη, εἰς ἣν Μωϋσῆς τὸν Θεὸν ἔγραψε, μία ἦν, καὶ διέμεινεν ἄχρι τῆσδε τῆς ἡμέρας· τὰς δὲ ἱερατικὰς στολὰς ἐκ βύσσου κατεσκεύασε, καὶ ζώνας εἰς ἕκαστον πορφύρας μυρίας, καὶ σαλπίγγων, κατὰ Μωϋσέως ἐντολὴν, μυριάδας εἴκουσι, καὶ στολῶν τοῖς ὑμνῳδοῖς τῶν λευϊτῶν ἐκ βύσσου μυριάδας εἴκοσι· καὶ τὰ ὄργανα τὰ μουσικὰ καὶ πρὸς τὴν ὑμνῳδίαν ἐξηυρημένα, ἃ καλεῖται νάβλαι καὶ κινύραι, ἐξ ἠλέκτρου κατεσκεύασε τετρακισμυρίας.

Le même historien dit qu'après la consécration du temple, la fête des tabernacles fut célébrée pendant quatorze jours avec de grandes réjouissances, et un festin général, où la chair des innombrables victimes immolées à cette occasion fut servie à tout le peuple; puis les hommes, femmes et enfants, venus de toutes les parties de la Judée, retournèrent dans leurs foyers, chantant continuellement des cantiques à la louange de Dieu, et arrivèrent chez eux sans avoir remarqué la longueur du chemin (1).

En diverses circonstances d'intérêt public, à la guerre même, les lévites étaient quelquefois réunis en chœur, pour encourager le peuple et les soldats. On en voit un exemple remarquable dans la guerre que Josaphat fit aux Moabites et aux Ammonites. Arrivés près de l'ennemi, les lévites marchaient en avant de l'armée, formant un chœur général, et chantant le psaume : *Louez le Seigneur, parce que sa miséricorde est éternelle.* Aussitôt que les Israélites eurent entendu ce cantique, ils attaquèrent les enfants de Moab et d'Ammon, et Dieu leur donna la victoire (2). Dans une autre occasion, après le retour de la captivité de Babylone, et lorsque les murs de Jérusalem eurent été rétablis, Néhémie, voulant rendre grâces à Dieu de cet heureux événement, divisa les lévites en deux chœurs, dont chacun devait faire le tour de ces murs, l'un par la droite, l'autre par la gauche. A la tête du premier chœur marchait un descendant d'Azaph, nommé Zacharie, fils de Jonathan, lequel était fils de Semaya, fils de Mathanias, qui était fils de Michaïa, fils de Zacharie, fils d'Azaph, et après lui venaient ses frères Séméia, Azariel, Malalaï, Galalaï, Mani, Nathaniel, Judas et Hanani, avec des instruments de musique. Esdras, docteur de la loi, marchait devant eux. Le second chœur, précédé de Néhémie lui-même, avait pour chef Jezraia. Ce chœur était composé des chantres Marséia, Séméia, Eléazar, Uzzi, Johanan, Malchia, Elam et Ezer. Lorsque ces deux chœurs se furent rencontrés en face du temple, ils réunirent leurs voix et leurs instruments, pour chanter la gloire du Très-Haut.

Dans le même temps, et après l'érection du second temple, il ne se trouva plus que cent vingt-huit lévites chanteurs, suivant Esdras (3),

(1) Liv. VIII, c. II.
(2) *Paralip.*, l. II, c. XX, 21, 22.
(3) Liv, I, c. II, 41.

ou cent quarante-huit, suivant Néhémie (1). Il suffit de ce fait pour comprendre à quel point le service divin était déchu de sa splendeur. Il ne se releva pas dans la suite, car les temps de prospérité étaient passés sans retour pour les Hébreux. La culture de la musique dégénéra dans toute la Judée par les mêmes causes; car c'était par les enfants de Lévi, disséminés autrefois dans tout le pays, que l'éducation musicale du peuple avait été florissante sous les règnes de David et de Salomon. Le rapide récit qu'on a lu, dans le premier chapitre de ce troisième livre, des calamités qui accablèrent les descendants de la famille de Jacob, pendant plus de sept cents ans, ne peut laisser de doute à l'égard de l'impossibilité où ils se sont trouvés de relever l'art de sa décadence, dans ces siècles d'infortune. Si la musique fut encore une source de jouissances pour les riches et les puissants, ce fut surtout par les esclaves qu'ils les goûtèrent.

Une longue habitation à Babylone, et le spectacle des dépravations orientales qu'ils avaient sous les yeux dans cette ville opulente, avaient altéré par degrés les mœurs des Hébreux. Ce fut là que beaucoup d'entre eux perdirent l'habitude du chant, du jeu des instruments et des danses modestes de leur patrie. Ainsi que le dit le prophète, leurs instruments, dépouillés de leurs cordes, étaient suspendus aux branches des saules sur les rives de l'Euphrate. Dans le dénombrement que fait Esdras (2) des enfants d'Israël qui retournèrent de Babylone dans leur patrie (536 ans avant J.-C.), il compte sept mille trois cent trente-sept serviteurs et servantes (esclaves), dont deux cents hommes et femmes étaient chanteurs et jouaient des instruments.

L'usage de la musique dans les plaisirs mondains était général chez les Hébreux d'une condition aisée. Son emploi dans les repas est démontré par des passages de la Bible rapportés précédemment

(1) Cap. VII, 45. Il faut remarquer cette différence. La Bible hébraïque et la version grecque des Septante ne reconnaissent qu'un seul livre comme l'œuvre d'Esdras; ce livre est suivi de celui de Néhémie. La Vulgate, au contraire, donne le livre de Néhémie comme le second livre d'Esdras. La tradition qui attribue ce livre à Néhémie paraît fondée, en ce que ce personnage, qui gouverna la Judée après le retour de Babylone, y parle de ce qu'il fit à la première personne, et en ce que la récapitulation qu'il fait de la population juive, après son retour dans la Judée, offre des différences considérables avec la récapitulation faite par Esdras. Toutefois les catholiques doivent se conformer à ce qui a été réglé par le Concile de Trente pour les livres de la Bible.

(2) Liv. I, c. II, 65.

et par ces paroles d'Isaïe (1) : « La harpe et la cithare, les tambours « et les flûtes, se trouvent avec le vin dans leurs festins... C'est pour « cela que mon peuple sera emmené captif. » Ce prophète dit ailleurs : « Ils ne boivent plus du vin en chantant des airs (2). » Sirach, cité par Gesenius et par Saalchütz, s'exprime ainsi sur le même sujet : « De même qu'un rubis brille dans l'or, de même le « chant orne un festin; et de même qu'une émeraude luit dans l'or « poli, de même les chansons sont agréables près d'une coupe de « vin. » Enfin, le même auteur dit encore : « Le nom de Josias est « comme le miel dans la bouche, et comme la musique avec le bon « vin. »

C'était par la musique que se faisaient les réjouissances publiques et que le peuple manifestait sa joie, car Isaïe, parlant des malheurs dont la colère de Dieu menace le monde, s'écrie (3) : « On ne témoi- « gnera plus d'allégresse, ni par le bruit des tambours, ni par les « cris de réjouissance, ni par les sons de la cithare. »

Chez tous les peuples, la danse est inséparable de la musique ; car il n'y a pas de danse sans rhythme, et le rhythme est un des éléments nécessaires de la musique, aussi bien que la variété des sons. Les monuments de l'Égypte et de l'Assyrie démontrent que, dès l'antiquité la plus reculée, la danse ne se réglait pas seulement par le jeu des instruments, et que le chant s'y réunissait. On voit un exemple remarquable de l'union du jeu des instruments, du chant et de la danse, dans le bas-relief de Koyoundjek. Quelques passages de la Bible prouvent que l'usage de cette union existait chez les Israélites dès les premiers temps de leur histoire; d'où l'on peut conclure la nécessité de l'accord du rhythme de la poésie avec les rhythmes de la musique et de la danse. Ce sujet important sera traité tout à l'heure, dans un autre chapitre.

Que la musique ait été recherchée pour les plaisirs des sens chez les Hébreux comme elle l'était, comme elle l'est encore chez les autres peuples de l'Asie, cela n'est pas douteux ; et ce n'était pas seulement pour les plaisirs de la table qu'on y avait recours, car les courtisanes en faisaient un de leurs moyens de séduction les plus

(1) Isaïe, c. V, 12.
(2) C. XXIV, 9.
(3) C. XXIV, 8.

puissants. Nous rappellerons encore à ce sujet les éloquentes paroles du prophète Isaïe : « Prends les kinnors et parcours la ville, courtisane oubliée ; joue bien de tes instruments, et répète souvent tes « chants, afin qu'on se souvienne de toi (1). » Mais la musique avait une autre destination bien plus élevée dans l'opinion des hommes d'élite de la nation ; car c'était à elle que les prophètes et les poëtes avaient recours pour s'inspirer et porter leur esprit à l'exaltation. En cela, les Hébreux se montraient supérieurs à leurs oppresseurs les Égyptiens, les Assyriens, et les autres nations sémitiques, comme ils l'étaient en religion, par la foi dans un seul Dieu, créateur de toutes choses. Seuls, entre tous ces peuples, ils avaient senti la puissance de l'*idéal*, sans lequel l'art véritable n'existe pas. L'historien de la musique, Forkel, méconnaissant cette vérité et cédant aux préjugés de son temps et de son pays contre les Juifs, a montré peu d'intelligence sur ce sujet, dans ses conjectures sur ce que pouvait être la musique de leurs ancêtres, dont il ne reste rien d'authentique, et dans sa conclusion qu'elle devait être inférieure à celle des autres peuples de l'antiquité (2). On a peine à se persuader qu'un homme dont l'instruction avait à la fois tant d'étendue et de solidité, et qui d'ailleurs était bon musicien, n'ait pas reconnu la haute faculté d'inspiration qui brille de tant d'éclat dans toute la poésie de la Bible, dans les cantiques de Moïse et de Débora, dans les psaumes, dans Job, dans le Cantique des cantiques, ainsi que dans les sublimes prophéties d'Isaïe et de Jérémie. Or la Bible nous apprend que cette précieuse faculté n'entrait en exercice qu'après avoir été exaltée par les accents de la musique, dont la puissance est précisément constatée par ses résultats.

La musique était une partie essentielle des cérémonies funèbres des Israélites : plusieurs passages de la Bible en fournissent la preuve. Dans son style énergique, Jérémie, pleurant sur les malheurs de Sion, s'écrie : « Voici ce que dit l'Éternel : Composez des « chants de douleur ; faites venir les pleureuses ; appelez les chanteuses ; qu'elles se hâtent de pleurer sur nous avec des cris lamentables, et que des ruisseaux de larmes coulent de nos paupières (3). » La flûte était l'instrument indispensable dans ces

---

(1) Isaïe, ch. XXIV, 16.
(2) *Allgem. Geschichte der Musik*, t. I, p. 147 et suiv.
(3) Ch. IX, 17, 18.

lugubres circonstances. On lit dans l'Évangile de saint Matthieu (1) : « Lorsque Jésus fut arrivé en la maison du chef de la synagogue, « voyant les joueurs de flûte et une troupe de gens qui faisaient « grand bruit, il leur dit : Retirez-vous, car cette fille n'est pas « morte. » Le Talmud prescrit, comme une règle invariable, *que le plus pauvre d'Israël n'ait pas moins de deux flûtes et une pleureuse pour la mort de sa femme* (2).

La musique guerrière des Hébreux n'était composée que de trompettes, suivant les prescriptions de Moïse (3). Cet instrument sacré ne pouvait être joué que par les prêtres, soit dans le temple, soit à la guerre. Il en était fait usage aussi dans certaines circonstances où le peuple se livrait à la joie, car Dieu dit au législateur des Israélites : « Dans vos jours de réjouissances, dans vos fêtes solennelles, aux pre- « miers jours des mois.... vous sonnerez aussi des trompettes. » Ces fêtes et ces réjouissances avaient souvent un caractère religieux.

Les chants de victoire remontaient à une haute antiquité chez les Hébreux. Le sublime cantique de Moïse, après le passage de la mer Rouge, et celui de la prophétesse Déborah, après la victoire remportée par Barach contre Jabin, roi de Chanaan (1,392 ans avant J.-C.), sont les plus beaux de ce genre : ils ont été conservés dans la Bible. Les psaumes 46, 65 et 144, sont aussi des chants de victoire et de glorification. Tous ces chants, qu'on exécutait en chœur, étaient toujours accompagnés par le jeu des instruments.

Les Hébreux n'ont pas eu de spectacles dramatiques accompagnés de musique, quoique le contraire ait été soutenu (4). Le *Cantique des cantiques,* considéré comme un drame musical par quelques philologues, n'a aucune des conditions nécessaires pour la représentation. D'une part, les situations ne se succèdent pas dans un ordre chronologique ; elles présenteraient à la scène une suite de contre-sens; en second lieu, il serait impossible d'y établir les vraisemblances indispensables, soit pour le lieu de la scène, soit pour les entrées et sorties des personnages. Que le *Cantique des cantiques* ait été récité en chant, avec un mélange de musique instrumentale, cela est admissible;

(1) Ch. IX, 23, 24.
(2) In *Chettuboth*, c. 4, § 6. Cfr. Spencer, *De legibus Hebræorum*, t. II, p. 1136.
(3) Les Nombres, c. X, 10.
(4) Le P. Menestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, pp. 23-35,

mais qu'il ait été divisé en actes, en scènes, et enrichi des accessoires de la représentation, rien n'en fait comprendre la possibilité. Le *Cantique des cantiques* présente de la poésie dialoguée sur un sujet énigmatique (1); on y trouve la matière de récitatifs, d'airs, de chœurs et de danses; mais on n'a pu lui supposer la forme de l'action dramatique, qu'en multipliant les hypothèses. L'historien Josèphe, déjà plusieurs fois cité, parlant d'un théâtre et d'un amphithéâtre qu'Hérode avait fait construire à Jérusalem, au temps d'Auguste, ainsi que d'histrions, musiciens et joueurs d'instruments, qui y vinrent de toutes parts pour les représentations, dit ces paroles remarquables : *Ces deux édifices étaient magnifiques, mais contraires à nos mœurs* (2). Cette phrase est décisive dans la question, car il s'agit ici des derniers temps de l'existence politique des Israélites. Au surplus, aucun indice de spectacle d'aucun genre n'apparaît chez les nations sémitiques, antérieurement aux dominations grecque et romaine.

CHAPITRE CINQUIÈME.

DE LA MESURE ET DU RHYTHME DANS L'UNION DE LA POÉSIE HÉBRAÏQUE AVEC LA MUSIQUE ET LA DANSE.

Si la poésie, dans le sens absolu du mot, est l'expression la plus élevée des sentiments et des idées, les Hébreux furent, entre les nations de l'Asie occidentale, dans l'antiquité, le peuple le plus heureusement doué du génie de cette expression sublime. Le sentiment profondément religieux de leur monothéisme fut, sans aucun doute, la cause première de leur évidente supériorité à l'égard des autres familles de la même race, en ce qui concerne le talent poétique ; car,

---

(1) M. Renan y voit de l'analogie avec le *Jeu de Robin et de Marion* (dans l'étude qui précède sa traduction du *Cantique des Cantiques*, p. 88); parce que la donnée fondamentale est la même; mais le développement de l'action scénique du petit drame d'Adam de la Hale est aussi simple et clair que celui du poëme de la Bible est rempli de difficultés, ou, pour mieux dire, d'impossibilités.

(2) Περίοπτα μὲν ἄμφω πῆ πολυτέλεια, τοῦ δὲ κατὰ τοὺς Ἰουδαίους ἔθους ἀλλότρια, lib. XV, c. XI.

alors que l'espèce humaine subissait encore, sur toute la surface de la terre habitée, la dégradation de l'idolâtrie, les Hébreux seuls s'étaient élevés à la grande idée d'un seul Dieu, principe éternel du juste, du vrai et du beau.

Bien que les Brahmanes de l'Inde et les prêtres de l'Égypte aient eu la notion de l'Intelligence suprême, de l'Être universel, harmonie et accord de toutes choses, il ne faut pas confondre cette doctrine panthéiste avec la religion de Moïse et du peuple dont il fut le législateur. Jéhovah n'est pas l'être en repos, conçu par les prêtres de Brahma et par ceux d'Isis et d'Osiris ; c'est l'Être immanent, le Verbe actif qui n'a pas seulement créé le monde, mais qui le gouverne et le dirige vers sa fin. D'ailleurs, dans l'Inde, en Égypte, et plus tard dans la Grèce, les initiés étaient seuls admis à connaître l'intelligence suprême résumant en elle toute chose, tandis que le Jéhovah des Hébreux n'était pas caché au peuple comme un mystère : il était connu de tous, aimé, servi, craint par tous. Jéhovah veille à la conservation, à la prospérité de son peuple, et se communique à lui par les inspirations des prophètes. Toujours tout-puissant, il donne la victoire à ce peuple sur ses ennemis, lorsqu'il le trouve fidèle à sa loi, ou, s'il est mécontent de lui, le livre à la merci de ces mêmes ennemis. L'Éternel ne serait pas son nom s'il avait un commencement, une enfance, comme les dieux du paganisme oriental et grec ; il ne serait pas tout-puissant si, comme eux, il pouvait être vaincu quelquefois par le génie du mal. Il ne faillit pas comme eux par des faiblesses communes aux créatures ; enfin, il est le principe éternel de toute grandeur, de toute justice, de toute bonté, de toute beauté. Or, c'est en chantant ce principe que le génie de la pensée hébraïque s'est élevé à des élans sublimes qu'on ne trouve pas dans les œuvres des autres peuples de l'antiquité.

Ce n'est pas à dire que ce peuple n'ait subi, à diverses époques, l'influence des erreurs qui régnaient sur le monde, ni qu'un certain nombre de ses tribus n'aient sacrifié aux idoles pendant qu'elles erraient dans le désert, et plus tard, sous la domination de quelques mauvais rois ; mais la partie la plus intelligente de la nation, les hommes d'élite, les prophètes, poëtes, artistes et serviteurs du temple de Jérusalem, ainsi que le royaume de Juda tout entier, conservèrent, avec leur foi, le sentiment poétique qui brille de tant d'éclat dans les livres de Moïse, dans celui de Job, dans le cantique de Dé-

borah, dans les psaumes, dans les inspirations d'Isaïe, et dans les énergiques lamentations de Jérémie.

Si l'idéal est le principe de la poésie biblique, il n'en est pas de même à l'égard de la forme, car celle-ci repose particulièrement sur l'image. L'idée première du poëte est pure; mais il éprouve le besoin d'en rendre l'énoncé sensible; de là l'incessant emploi de la comparaison entre l'objet de la pensée ou du sentiment et les choses réelles, visibles et tangibles. L'idéal sémitique se confond à chaque instant avec la sensation. Pour l'ancien habitant de la Judée, comme pour l'Arabe de l'époque actuelle, l'idée de la beauté est infinie aussi bien que pour le philosophe européen, car c'est l'idée qui embrasse la notion du beau, de quelque nature qu'il soit; mais à l'Israélite comme à l'Arabe il faut une comparaison pour la rendre saisissable, et, par la forme de l'expression, l'idée générale devient concrète et limitée. Le retour fréquent et obligé de l'image, dans la poésie biblique, lui enlève le charme de la variété; mais elle y puise un caractère d'originalité qui ne peut être méconnu, et qui est rendu plus sensible encore par le parallélisme, c'est-à-dire, la répétition de l'idée sous une autre forme de phrase, qui se reproduit à chaque instant dans les parties poétiques de la Bible.

La réalité d'une versification dans certains morceaux poétiques de la Bible, de son mécanisme et de sa métrique, a fait naître des opinions très-diverses. Des autorités considérables se sont prononcées en sa faveur; mais d'autres autorités d'un grand poids l'ont contestée. Un savant critique a même été jusqu'à dire que tous les livres de l'Écriture sainte sont simplement historiques, et ne peuvent, à aucun titre, être considérés comme écrits en vers (1).

---

(1) Libri omnes sacri historici, et quotquot non sunt, neque ab ullo censentur esse carmina conscripti. Cf. Louis Cappel, *Critica sacra*, p. 665 (Amstel., 1650), et les *Animadversiones ad novam Davidis lyram* (*ibid.*, 1643) du même auteur.

Le livre, objet des remarques de ce dernier ouvrage, est celui de Gomarus, publié sous ce titre : *Davidis lyra seu nova hebrææ scripturæ ars poetica* (Lugd. Batav., 1637). Gomarus y établit que les poëmes hébreux de la Bible sont composés en vers, dont les mètres sont ceux de la versification grecque. Il en donne pour exemple le psaume III, qu'il divise et scande d'après ce système. Bellermann a, plus tard, adopté le système de Gomarus dans son livre intitulé : *Versuch über die Metrik der Hebräer* (Berlin, 1813). Plusieurs autres savants ont partagé la même opinion, particulièrement Fr. Hare, *Psalmorum liber in versiculos metrice divisus et ope metrices multis in locis integritate restitutas*, Londini, 1786. — E. J. Greve, *Ultima capita libri Jobi, nempe cap.* 38, 39, 40, 41 et 42 *pars, ad græcam versionem recensita, notisque instructa, accedit tractatus de metris hebraicis præsertim Jobacis*, Deventer,

Sans essayer la restitution des poëmes de la Bible, et sans entrer dans leur analyse, Philon (1), Josèphe (2), Eusèbe (3), saint Jérôme, dans la préface du livre de Job et en plusieurs autres endroits de ses ouvrages, saint Augustin (4) et saint Isidore, sont d'un avis unanime sur l'existence d'une métrique dans la poésie des Hébreux. Le savant évêque de Séville est le plus explicite de ces auteurs au sujet d'une poésie mesurée chez les Israélites, car il ne fait aucun doute que cet art ait précédé les autres. Il considère Moïse comme ayant précédé dès longtemps Phérécyde et Homère dans ce même art par son cantique du Deutéronome; d'où il conclut que les Hébreux ont eu avant les autres nations la connaissance de la versification. Enfin, il ne doute pas que le livre de Job, contemporain de ceux de Moïse, n'ait été composé en vers hexamètres, formés de dactyles et de spondées (5).

A l'égard des hébraïsants modernes, ils se partagent en trois classes, à savoir ceux qui, comme on vient de le voir, nient la réalité d'une versification régulière et métrique chez les Hébreux; ceux qui, sans l'affirmer, croient cependant à l'usage chez ce peuple d'une poésie cadencée, et enfin ceux qui n'élèvent pas de doute sur l'existence d'une versification régulière dans les sublimes morceaux que renferme la Bible. Ceux-ci se partagent entre deux opinions opposées concernant la possibilité d'en retrouver les mètres : les uns nient cette possibilité; d'autres non-seulement l'affirment, mais prétendent la démontrer par des exemples.

Parmi les écrivains qui ne croient pas qu'on puisse parvenir à la connaissance certaine de l'usage du nombre dans la poésie hébraïque, ni en comprendre l'harmonie, le savant Lowth se présente en première ligne. « On ne peut douter, dit-il, que les langues grecque

---

1788. — C. G. Anton, *Salomonis carmen melicum, quod cantica canticorum dicitur, ad metrum priscum et modos musicos revocavit, recensuit, etc.*, Vitebergæ et Lipsiæ, 1800. — J. L. Saalchütz, *Von der Form der hebräischen Poesie nebst einer Abhandlung über die Musik der Hebräer*, Kœnigsberg, 1826.

(1) *De Vita Mosis*, p. 606, id. Francof.

(2) *Ant. Jud.*, l. II, c. 7.

(3) *Præpar. evang.*, l. XI, c. 3.

(4) *Epist.* 131, *ad Manerium*.

(5) Omnibus quoque prius est. Hoc primum Moses in cantico Deuteronomii, longe ante Pherecydem et Homerum cecinisse probatur. Unde et apparet antiquius fuisse apud Hebræos studium carminum, quam apud gentiles. Si quidem et Jobus, Mosi temporibus adæquatus, hexametro verso, dactylo spondæoque decurrit (Origin., l. I, c. 18).

« et latine aient perdu beaucoup de leur ancien agrément : la pro- « nonciation en est différente chez les divers peuples, mais partout « elle est barbare, et telle qu'elle aurait été insupportable à une « oreille attique ou romaine. Cependant ces langues conservent en- « core aujourd'hui leur rhythme, leurs mesures, leurs pieds. Le « sort de la langue hébraïque a été bien plus déplorable. Dépouillée « de ses voyelles, elle est restée muette et sans voix pendant plus de « vingt siècles : aussi est-il presque impossible de déterminer d'une « manière précise le nombre de syllabes dont chacun des mots est « composé, et encore plus de s'assurer de leur durée ou quantité. Or, « dans toute langue, la versification étant de toute nécessité dépen- « dante du nombre et de la durée des syllabes, et la nature des « choses démontrant que nous avons perdu la connaissance de ces « deux points essentiels, relativement aux mots hébreux, sans qu'il « nous reste aucun moyen de les retrouver, concluons que pré- « tendre rétablir la versification véritable et primitive de cette nation, « c'est vouloir élever un édifice entièrement dépourvu de fonde- « ment (1). »

Quel que soit le mérite du livre d'où ce passage est tiré, on ne peut admettre rigoureusement toutes les assertions de son savant auteur. Et d'abord, il n'est pas exact de dire que la langue hébraïque a été privée du son de ses voyelles pendant une longue suite de siècles. Comme toutes les langues sémitiques qui remontent à une haute antiquité, l'hébreu n'eut pas, dans son écriture primitive, de signes pour toutes les voyelles ; mais cela n'empêchait pas que ces voyelles n'existassent en réalité et qu'elles ne se prononçassent. « Qui pourrait, dit Herder, tracer des lettres dépourvues du souffle « qui les anime? C'est de ce souffle que tout dépend, et l'on peut dire

---

(1) Græca proculdubio et latina multum jam pristinæ ac patriæ dulcedinis amiserunt, et, prout nunc efferuntur, sonum edunt, apud diversos populos diversum, sed ubique barbarum, quemque olim atticæ et romanæ aures nullo modo ferre potuissent. Sed in his manet utcunque rhythmus, sui utrisque numeri, sui pedes constant : hebræi vero sermonis longe deterior est conditio, qui suis vocalibus destitutus per annos supra bis mille mutus omnino et, ut ita dicam, elinguis jacuit. Itaque ne numerus quidem syllabarum, quibus singulæ ejus voces constant, plerumque certo definiri potest; ac multo minus earum tempora, sive, ut vocant, quantitas, unquam investigari. Cum vero in omni lingua metrorum ratio omnis ab his duobus necessario pendet, syllabarum dico et numero et quantitate, quorum in hebræa cognitionem intercidisse, nec revocari posse, ipsa rei natura clare indicat; profecto qui metricam hebræam veram illam et genuinam instaurare conatur, is ædificium exstruit, cui fundamentum in quo nitatur plane deest. (*De sacra poesi Hebræorum prælectiones, etc., ed. Rosenmüller. Lipsiæ,* 1815, p. 34 *et seq.*).

« même que son indication offre, en général, moins de difficultés « que celle des diverses inflexions des organes (1). » Cependant il fut un temps, soit après la captivité des Juifs à Babylone, comme cela paraît vraisemblable, soit plus tard et après d'autres infortunes de la Judée, où la tradition de la prononciation commençant à s'affaiblir, par le mélange du chaldéen, auquel le peuple s'était habitué pendant sa captivité, il devint nécessaire de la fixer : ce fut alors qu'on imagina les points voyelles. Cette innovation toutefois ne changea rien au caractère de la langue et ne fit que rendre sensible dans l'écriture ce qui l'avait été de tout temps dans la prononciation. C'est ce que Richard Simon a fort bien remarqué (2). Qu'on fasse donc remonter l'invention des points voyelles au temps d'Esdras et au retour des Hébreux dans la Palestine, ou qu'on la fasse descendre aux Massorètes, et qu'on rapproche ceux-ci de l'âge moderne autant qu'on voudra, il n'en sera pas moins certain qu'elle n'a pas changé les caractères de la langue et que, par cette notation du son des voyelles, il est possible d'apprécier la mesure des syllabes. Au surplus, Grève a fait à ce sujet une observation dont la justesse est saisissante lorsqu'il a dit que la poésie hébraïque, variée de formes et de genre, et tantôt composée de vers lyriques dont la mesure est inégale, tantôt affectant un rhythme uniforme, a une parenté évidente avec la versification arabe et syriaque, et qu'en la considérant avec attention, on reconnaît entre elles des canaux dérivés d'un même fleuve. Or, dit-il, puisqu'on trouve dans ces vers (arabes et syriaques) les mètres ïambique, trochaïque et anapestique, il en doit être de même dans la poésie des Hébreux (3).

La poésie hébraïque, comme toute poésie de l'antiquité et du moyen âge, fut chantée, et l'on sait qu'il n'y a pas de chant sans mesure et sans rhythme, pas de rhythme sans les combinaisons cadencées des temps longs et brefs, par lesquels les syllabes des mots sont accen-

---

(1) *Histoire de la poésie des Hébreux*, trad. par Mme de Carlovitz, 1re partie, 1er dial., p. 27.

(2) *Histoire critique du Vieux Testament*, l. I, ch. XXVII, p. 48.
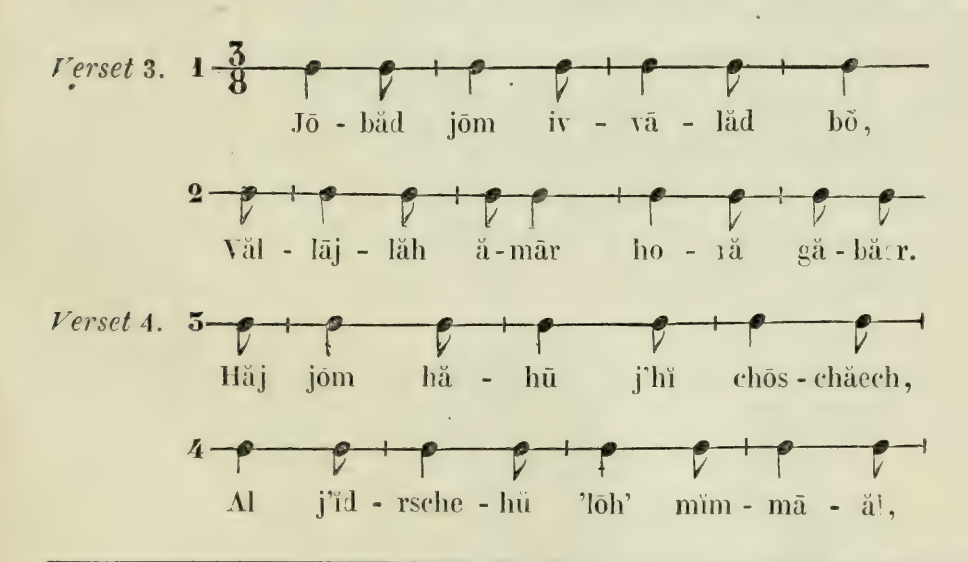
(3) Carmina hebraïca cum generis et formæ variæ sint, alia lirycorum more inæqualibus versibus composita, alia ad eandem mensuram continuata, in utrisque, ea numerorum cum arabicis et syriacis cognatio apparet, ut, re attente considerata, facile eodem flumine deductos rivos agnoscas. Quæ illic (in carmin. arab. et syr.) constituimus genera iambicum, trochaïcum, anapæsticum, eadem etiam in hebraicis deprehenduntur. (*Tract. de metris hebr.*, cap. V, p. 163.)

tuées. On sait aussi que toute cadence repose sur l'égalité ou l'inégalité des temps, et qu'elle a pour éléments nécessaires, dans la poésie comme dans la musique, ces mêmes temps égaux ou inégaux diversement combinés ; car, si les temps sont égaux, ils seront formés de deux syllabes longues, ou d'une longue suivie de deux brèves, ou de deux brèves précédant une longue ; s'ils sont inégaux, ils seront composés d'une longue suivie d'une brève, ou d'une brève précédant une longue. Quiconque admet l'existence de la versification dans les morceaux poétiques de la Bible doit donc avouer qu'elle ne peut avoir eu d'autres conditions que celles qui viennent d'être énoncées; car toute mesure réside dans les deux principes de l'égalité et de l'inégalité des temps. Il ne paraît donc pas plus difficile de combiner, à l'aide de ces éléments, les syllabes de la langue hébraïque que celles des autres langues orientales dont l'origine et le mécanisme sont analogues ou identiques.

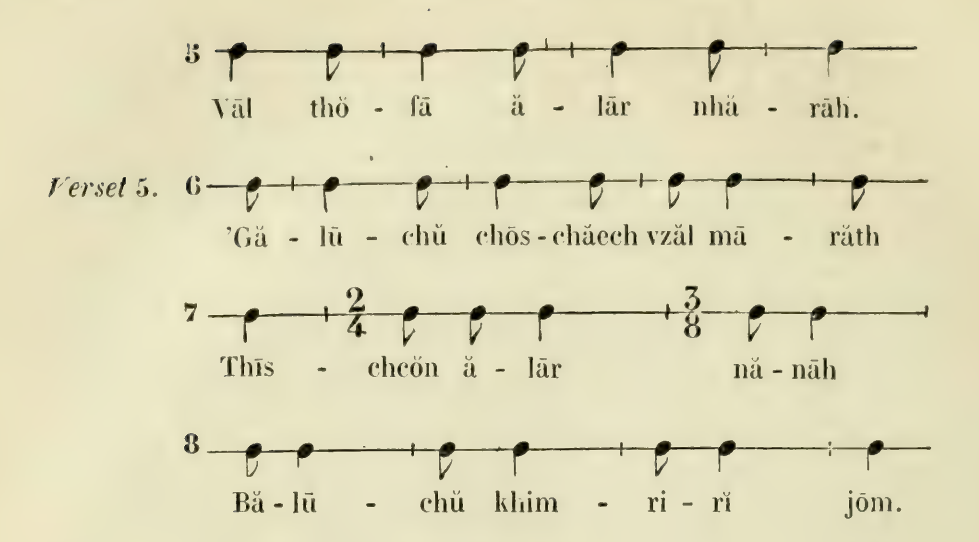
Les philologues les moins favorables aux travaux des érudits qui ont essayé de reconstruire la versification des poëmes contenus dans la Bible, avouent qu'il y a de certains signes auxquels on peut reconnaître la disposition des vers par groupes, et conséquemment rétablir leurs divisions primitives. La poésie hébraïque a une conformation particulière, laquelle consiste en ce que la phrase entière se divise en un certain nombre de parties à peu près égales, dont chacune forme un vers entier. De même que les poëmes se partagent en périodes dont l'étendue est à peu de chose près semblable, chaque période est ordinairement formée de deux membres, ou d'un plus grand nombre, dans lesquels le poëte s'arrête à une idée et la reproduit de diverses manières, ou bien présente des idées différentes sous la même forme d'expression. Ces reproductions d'idées et de formes sont ce qu'on appelle le *parallélisme* de la poésie biblique. Attaqué par certains critiques, comme une cause de fatigue et d'ennui, et défendu par d'autres, comme une source de beautés, le parallélisme, quelque opinion qu'on en ait, est le caractère essentiel de cette poésie, riche d'images et de mouvements passionnés. Il a fourni un moyen fort utile pour la reconstruction des vers de certaines pièces de la Bible.

D'autres signes encore servent à reconnaître la mesure dans certains morceaux poétiques du livre sacré. L'un de ces signes consiste dans l'ordre alphabétique des lettres par lesquelles commencent les

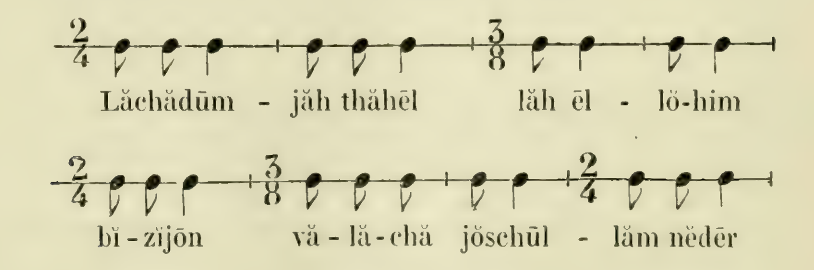
vers de ces morceaux, où des idées sans liaison se pressent et se succèdent avec rapidité. Le livre de Job, les psaumes 24, 33, 36, 111, 112, 119, 144, le chapitre 31 du livre des Proverbes, depuis le verset 10 jusqu'à la fin, et les lamentations de Jérémie, à l'exception du dernier chapitre, sont ainsi construits. La division étant évidente par ces signes, quelques savants, doués d'autant de patience que de sagacité, ont entrepris par des travaux dont l'appréciation n'est pas de notre compétence et n'appartient pas d'ailleurs à l'objet de ce livre, de reconstruire la métrique de la poésie de la Bible. Parmi eux s'est particulièrement distingué Bellermann (1), qui a fait faire de notables progrès à la connaissance de cette poésie. Ainsi il a rhythmé tout le psaume 112 d'après la disposition alphabétique des versets (2). Par la même indication, il a vu que le psaume 119 (3) est disposé en deux octaves dont les signes sont *aleph*, première lettre de l'alphabet hébreu, et la deuxième le *thau*, dernière lettre de cet alphabet. Bellermann a également rhythmé ce psaume (4). Enfin, il a établi que le morceau sublime dans lequel Job maudit le jour de sa naissance (chapitre III) a pour expression passionnée les mètres alternativement ïambique et trochaïque (5). Si l'on applique ces mètres au temps musical, on trouve qu'ils ont dû être chantés dans la mesure ternaire ou à trois temps, et dans la forme suivante :
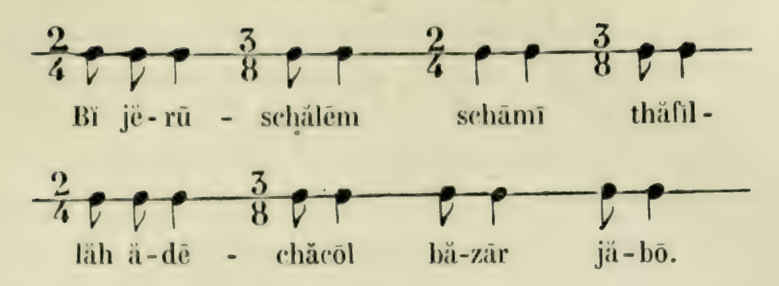


(1) *Versuch über die Metrik der Habräer*, Berlin, 1813.
(2) *Ibid.*, p. 116.
(3) *Cœli enarrant gloriam Dei.*
(4) Ouvrage cité, pp. 155-157.
(5) *Ibid.*, p. 173.



D'après les résultats des travaux de Bellermann et de Grève, la versification hébraïque n'a pas toujours, au point de vue de la musique, la forme symétrique qu'on vient de voir. Ces savants pensent que, semblable à la versification grecque, elle combine, dans son mécanisme, les divers pieds de sa métrique. L'agencement de mesures différentes est un obstacle à l'unité de la mesure musicale et à la régularité du rhythme; car la symétrie dans l'arrangement des temps est la loi fondamentale du rhythme de la musique. A défaut de la forme symétrique dans l'ordre des temps, la signification rhythmique de la mélodie disparaît; ce qui reste n'est plus que désordre, et, en réalité, la musique n'existe plus. On voit un exemple remarquable de ce désordre dans le psaume 65 (1), rhythmé en ïambique tétramètre par Grève (2). Ce mètre est tel que, s'il avait fallu que la musique s'y conformât, elle aurait dû changer de mesure à chaque instant, comme on le voit ici :



(1) Te decet hymnus Deus in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem.
(2) *Tract. de Metr. Hebr.*, p. 190.



Ici est la question capitale, en ce qui concerne la versification hébraïque. Le désordre dont on vient de voir un exemple est, au point de vue du rhythme musical, une véritable monstruosité. Serait-il possible que, chez les Israélites, épris d'un goût si passionné pour la musique, cet art eût été soumis à ce rude esclavage par la quantité prosodique, et eût pu être dénaturé par elle? A ne considérer d'abord cette question que sous le rapport historique, la réponse serait négative; car ce n'était pas le poëte hébreu qui dominait le musicien, mais c'était le musicien qui inspirait le poëte et lui imposait son rhythme. L'existence d'une musique instrumentale, non réunie aux voix, est constatée par un grand nombre de passages de la Bible. De plus, on voit avec évidence en maint endroit que les prophètes, véritables poëtes de l'Orient dans l'antiquité, comme furent les bardes chez les nations celtiques et les scaldes chez les Scandinaves, n'étaient en possession du génie de prédiction qu'après avoir été préparés à l'exaltation par le prélude d'un joueur d'instrument. C'est ainsi qu'Élisée, sollicité par les rois d'Israël, d'Édom et de Juda, dont les armées périssaient par la soif dans le désert, de leur découvrir des sources, leur dit : *Maintenant faites venir un joueur de kinnor; et, tandis que cet homme faisait résonner l'instrument, la main du Seigneur fut sur Élisée* (1). L'usage de ces préludes, dans lesquels les mêmes passages, souvent répétés, font naître une sorte d'ivresse, est encore répandu en Asie, en Égypte, et chez les populations arabes de l'Afrique. Les Maures l'avaient introduit en Espagne, où il s'est conservé.

La difficulté posée précédemment peut être résolue par le seul fait de l'action exercée sur le poëte hébreu par le musicien qui l'inspirait. Le rhythme adopté par celui-ci, par cela même qu'il faisait

(1) Nunc autem adducite mihi psaltem. Cumque caneret psaltes, facta est super eum manus Domini. IV Reg., III, 15.

une impression profonde sur l'improvisateur, devait, semble-t-il, déterminer le mètre de la poésie, et soumettre à la symétrie de ses formes les irrégularités produites par le mètre de la versification. La nature même de la langue hébraïque se prêtait d'ailleurs au retour fréquent d'un rhythme régulier, déterminé par la musique, au moyen de la faculté de contraction et de dilatation des syllabes dans la poésie, ainsi que par l'emploi de mots étrangers. On sait que les poëtes grecs, ayant l'avantage de manier une langue riche et flexible, usaient souvent des ressources variées que leur offraient les divers dialectes de cette langue ; les poëtes hébreux, non favorisés par la variété des flexions, suppléaient à ce qui leur manquait à cet égard par de fréquentes licences de contraction et de dilatation des mots, à l'aide de syllabes qu'ils y intercalaient ou qu'ils en retranchaient, et par de nombreux emprunts qu'ils faisaient aux dialectes samaritain ou phénicien, chaldéen et syriaque, lorsqu'ils éprouvaient le besoin de mots plus courts ou plus longs que ceux de leur propre langue (1). Il n'est pas dans l'objet de ce livre d'entrer à ce sujet dans des développements pour lesquels nous n'aurions pas les lumières nécessaires. Ce sujet a été d'ailleurs traité dans les écrits de quelques savants, où se trouvent tous les renseignements nécessaires (2).

Si les Hébreux ont eu un système de rhythme musical indépendant de la poésie, ce qui n'est pas douteux, et si ce rhythme a soumis à sa régularité les variétés du mètre de la versification, les combinaisons de mesures de la musique hébraïque ont dû être renfermées, comme celles de toute musique, dans les deux catégories des mesures simples à temps binaires ou ternaires, et des mesures binaires à divisions binaires ou ternaires, et ternaires à divisions ternaires ou binaires ; car les mélodies orientales les plus anciennes offrent des exemples de ces diverses combinaisons. Toute mesure musicale suppose en effet l'égalité et l'inégalité des sons dans leur durée, et conséquemment les com-

---

(1) Le célèbre rabbin Abarbanel, cité par Lowth, dit à ce sujet : « Vous voyez dans ce « cantique (celui de Moïse, Exode, XV) qu'à cause de la mesure, les mots se contractent « quelquefois, et qu'ailleurs ils s'allongent par l'addition de quelques lettres, pour atteindre à « une mesure exacte. Par le même motif, on retranche quelquefois une ou deux lettres. Or, « il ne faut pas croire que le premier des prophètes se soit trompé sur la manière d'écrire les « mots; il n'a fait en cela que ce que les lois de la versification et de la mélodie exigeaient. »

(2) Cfr. *Guglielmi Gesenii Thesaurus philologicus criticus linguæ hebrææ et chaldææ Veteris Testamenti;* Lipsiæ, 1829-1842, 3 tom. in-4°, passim ; — Saalchütz, ouvrage cité ; § 16, p. 36 et suiv., n° 44.

binaisons symétriques de ces deux éléments. Or, ce qui se suppose, en raison de la nature même des choses, approche de la démonstration.

Le problème du mètre véritable de la poésie biblique n'a pas cessé d'occuper les hébraïsants, depuis la fin du dernier siècle jusqu'à l'époque actuelle, et la divergence des opinions n'a pas encore cessé. Herder, convaincu de l'impossibilité d'assimiler l'esprit de la poésie biblique à celui de la poésie grecque et latine, n'admet pas que les Hébreux aient fait usage des combinaisons de la quantité dans leur versification (1). M. Renan exprime une opinion analogue dans ce passage : « Le rhythme de la poésie hébraïque consistant « uniquement dans la coupe symétrique des membres de la « phrase, il m'a toujours semblé que la vraie manière de tra- « duire les œuvres poétiques des Hébreux était de conserver ce « parallélisme, que nos procédés de versification, fondés sur la « rime, la quantité, le compte rigoureux des syllabes, défigurent « entièrement (2). » Ces opinions, exprimées d'une manière générale, ne fournissent pas d'éléments assez précis sur le mécanisme du rhythme de la poésie hébraïque, question si importante pour l'histoire de la musique religieuse des Israélites, car toute cette poésie était chantée. Deux philologues allemands ont jeté, dans ces derniers temps, une lumière nouvelle sur la question, au point de vue de l'unité du rhythme de la poésie biblique et des mélodies sur lesquelles elle était chantée.

Le premier en date de ces deux savants est M. Auguste Hahn, qui, dans une dissertation sur le gnostique Bardesane d'Édesse, premier hymnologue de la Syrie, au deuxième siècle de l'ère chrétienne (3), établit que le mètre de la poésie syriaque, ainsi que de la poésie hébraïque, consistait non dans la quantité, mais dans l'accent (4). Plus loin, il dit que, dans les vers de quatre syllabes, l'accentuation est toujours sur la première et la troisième syllabes, comme on le voit

---

(1) *Histoire de la poésie des Hébreux*, traduite par Mme de Carlowitz; 2e partie, chap. 1er, pp. 264 et suiv.

(2) *Le livre de Job*, traduit de l'hébreu; préface, p. XI.

(3) *Bardesanes gnosticus Syrorum primus hymnologus. Commentatio historico-theologica. Lipsiæ*, 1819.

(4)... Syllabarum enim numero poësis syriaca uti et hebraïca versum metitur, neque quantitatis, sed accentus rationem habet. *Ibid.*, p. 34.

par une hymne des Jacobites syriens, dont la disposition est celle-ci :

´ — ´ —
´ — ´ —
´ — ´ —
´ — ´ —
´ — ´ —

M. Hahn ajoute que les vers de cinq syllabes ont l'accent sur la première et sur la pénultième ; qu'on ne connaît que quelques fragments de vers de six, desquels on ne peut rien conclure ; que les strophes en vers de sept ont habituellement l'accent sur la quatrième syllabe et sur la sixième, mais qu'il y a plusieurs hymnes de saint Ephrem où l'on trouve l'accent sur la troisième et sur la sixième syllabes (1). Il fait la remarque que le plus grand nombre des hymnes syriaques des premiers siècles de l'ère chrétienne sont en vers de cinq syllabes, et il en donne pour exemple un hymne de saint Ephrem (2), à la louange du patriarche Noé, dont chaque strophe est composée de douze vers de cette mesure, et dont tous les vers ont l'accent sur la première et sur la cinquième syllabes, ainsi qu'on le voit dans ces deux premiers vers de la première strophe :

O mos he hwó Nuch
Dáseób phuchómol.

La symétrie d'accent et l'égalité de nombre des syllabes étant, comme le dit M. Hahn, les éléments constitutifs de la versification hébraïque aussi bien que de la syriaque, toutes les conditions nécessaires s'y trouvent pour la régularité du rhythme de la mélodie; car le rhythme musical n'a pas d'autre loi que l'égalité de nombre dans la mesure du temps, dans la phrase, dans la période, et la symétrie dans leur retour.

Parvenu à d'autres résultats, après de longs travaux, M. Léopold Haupt, de Gœrlitz, a établi récemment (3) que le mètre de la poésie

(1) Dans le 3[me] volume de ce livre il sera traité du chant des églises de la Syrie ainsi que de l'Arménie, de l'Éthiopie, des Grecs d'Orient, et de quelques autres sectes.

(2) Ephraemi Syri Opera, ed. Assemani, t. III, p. 128.

(3) *Sechs alttestamentliche Psalmen, mit ihren aus den Accenten entzifferten Singweisen und einer sinn und wortgetreuen rhythmischen Uebersetzung,* etc., Leipsick, 1854.

hébraïque consiste dans l'accent, mais il n'admet pas l'égalité du nombre des syllabes dans les vers. Il formule sa théorie de cette manière :

1° Tous les livres de l'Ancien Testament sont écrits en style métrique et appartiennent par leur forme au domaine de la poésie. Quelques fragments seulement sont en simple prose.

2° Le mètre ne consiste ni dans une quantité déterminée (de longues et de brèves), ni dans une consonnance fixe incessamment reproduite (rime), *ni*, enfin, *dans un nombre égal de syllabes, mais dans une durée égale de pieds des vers*, dans des lignes régulières de vers formées par un nombre égal de pieds, et dans des strophes construites aussi régulièrement d'un nombre égal de vers.

3° Ce mètre est celui de toute la poésie lyrique (de la Bible), particulièrement dans les psaumes et cantiques. Dans les poésies épiques (récitation rhapsodique), la durée égale des pieds et la construction régulière des strophes sont usitées, mais la longueur des vers n'est pas toujours égale.

4° Le mètre est indiqué par les accents. L'intonation de la voix a pour signes d'autres accents appelés *toniques*. Les syllabes qui ne portent pas d'accents toniques ont l'accent métrique, toujours sous-entendu.

5° Les accents toniques sont ceux qui marquent les formes de la mélodie : ils sont la véritable notation des chants (1).
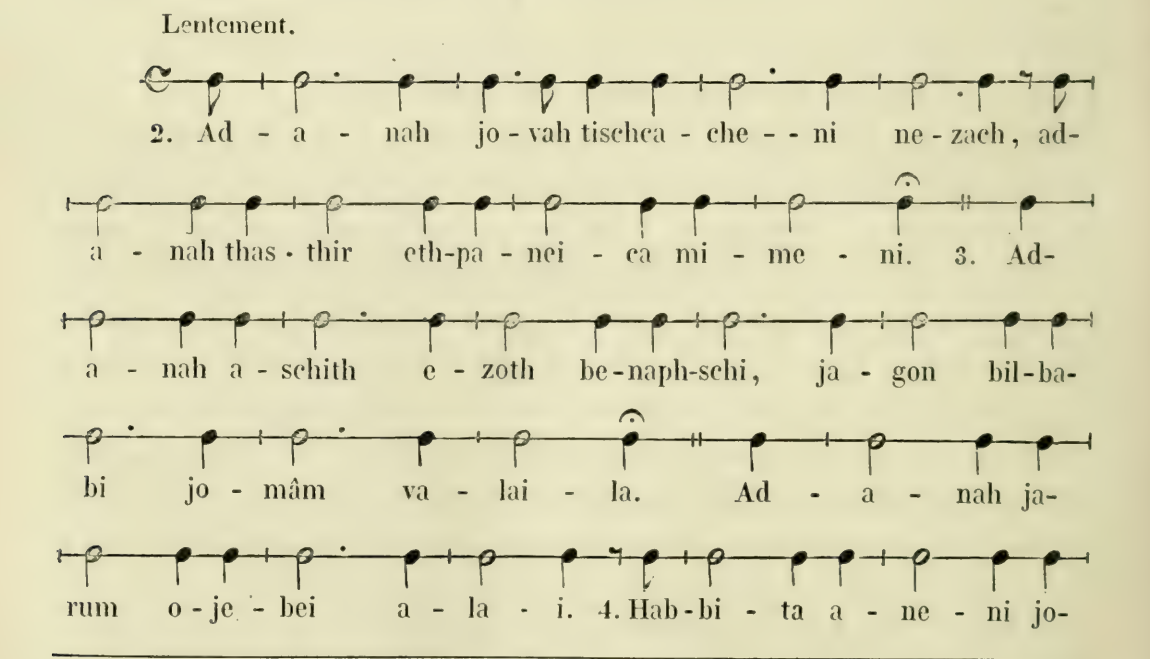
Le paragraphe deuxième de ces propositions, dont le caractère est absolu, offre une contradiction qui doit être signalée ici. Le mètre, dit M. Haupt, ne consiste ni dans une quantité déterminée de longues et de brèves, ni dans un nombre égal de syllabes, mais dans une durée égale de pieds des vers; puis, dans le quatrième paragraphe, il déclare que le mètre est indiqué par l'accent. Or, comment se pourrait-il qu'en l'absence de la quantité il y eût des pieds de vers, des dactyles, spondées, ïambes, trochées; et s'il n'y a pas cela, que sont les pieds de la poésie hébraïque? Ils ne peuvent avoir de rapport avec les pieds de la poésie française, toujours composés de deux syllabes, car, suivant M. Haupt, le mètre ne consiste pas dans le nombre de syllabes. Cependant il affirme que le mètre est déterminé par l'ac-

---

(1) *Sechs alttestamenliche Psalmen*, etc., Introduction (*Einleitung*), p. 6.

cent. Comment déterminé? Est-ce par le nombre de ces accents dans le vers? Ou bien serait-ce par la place qu'ils occupent? Le savant allemand ne le dit pas; mais sa pensée se laisse découvrir dans la traduction, en notation moderne, qu'il a faite du chant des psaumes 13, 14, 24, 96, 98 et 125. Il y donne des durées plus ou moins grandes et toutes mesurées aux accents métriques; en sorte qu'il y a de ces accents dont la durée est de quatre temps, de trois, de deux et même d'un temps et demi; de même que les syllabes non accentuées sont tantôt d'un temps, tantôt d'un demi-temps, et que les repos sont représentés par des silences de deux temps, d'un temps et d'un demi-temps. Il résulte donc du système de M. Haupt que la métrique de la poésie biblique laissait toute liberté au nombre rhythmique; ce qui n'aurait pu avoir lieu si cette métrique eût été soumise aux lois absolues de la quantité, comme la poésie grecque et latine. Au surplus, il sera prouvé en son lieu, dans cette histoire, que ces lois n'ont pu être respectées par les musiciens de la Grèce et de Rome, la variété des temps longs et brefs étant aussi impérieusement nécessaire pour la mesure musicale, que la symétrie pour le rhythme.

Le treizième psaume (1), dont la mélodie est traduite par M. Haupt, d'après les accents toniques (2), est ainsi rhythmé :



(1) Le psaume 13 de la Bible hébraïque est le douzième de la Vulgate : *Usquequo, Domine, oblivisceris me?*

(2) Ouvrage cité, p. 17-20.

vah e - lo - ha - i. Ha - i - rah e - i - na - i, phen i-

scham ham - ma - cet, 5. phen jo - mar o - je - bi :

je - cal - thir, za - ra i ja - gi - lu

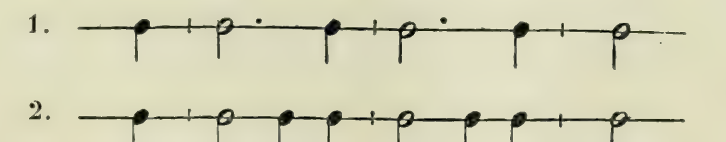
ci e - mot. 6. Va - a - ni be - chas - de-

ca ba - tach - thi, ja - gel li - bi bè - schu-

a - te - ca, a - schi - rah la - jo - vah, ci - ga-

mal a - la - i.

L'examen de ce psaume rhythmé donne lieu à quelques observations importantes. On y reconnaît d'abord que toutes les phrases du chant sont égales, car elles sont toutes de quatre mesures, à l'exception de la dernière, qui en a cinq, par la prolongation de sa dernière syllabe, qui paraît avoir été faite arbitrairement par M. Haupt. En second lieu, la régularité rhythmique s'établit aussi dans les phrases par le commencement, qui est toujours au temps levé de la mesure. Enfin, le rhythme musical est aussi régulier, étant composé de deux éléments, qui, bien que groupés diversement, donnent à ce rhythme un caractère déterminé. Ces éléments sont formulés comme on les voit ici :



A l'égard de cette forme, qu'on voit en deux endroits :
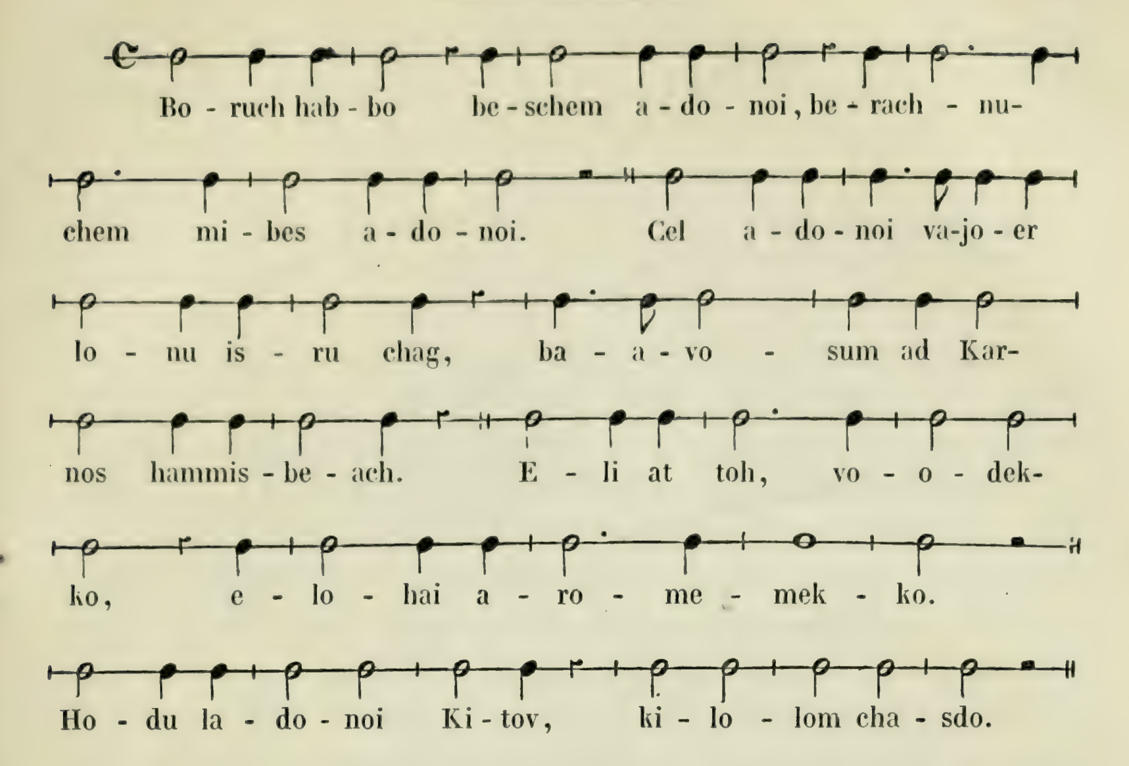


elle n'est qu'une variante du deuxième élément; cette variante n'altère pas son caractère. Il en est de même du temps levé par deux croches, qu'on voit au commencement d'une phrase, et qui ne représente que le rhythme .

Les irrégularités sensibles qui portent atteinte au rhythme musical ne se présentent que dans la période marquée 6. Le commencement est au temps frappé, parce que la syllabe est longue, ce qui oblige à rétablir l'égalité de nombre par trois croches, au lieu de deux croches ou d'une noire; mais le caractère rhythmique se retrouve aussitôt après dans la troisième mesure de cette période et dans les suivantes.

Dans cette notation rhythmique du 13e psaume est démontrée l'exactitude des assertions de M. Haupt, à l'égard du moins de ce psaume et des cinq autres choisis par ce savant pour son travail, à savoir : 1° que le mètre n'est pas caractérisé par le nombre de syllabes dont les vers sont composés, car on en trouve onze au premier vers, douze au second, dix au troisième, neuf au quatrième, onze au cinquième, douze au sixième, dix au septième, douze au huitième, neuf au neuvième, dix au dixième, neuf au onzième, douze au dernier; 2° que c'est l'accent qui détermine le mètre, car il y en a quatre dans chaque vers, c'est-à-dire une syllabe accentuée dans chaque mesure du rhythme musical; d'où il résulte que le mètre de la versification et le rhythme phraséologique du chant sont dans un accord parfait.

Cependant ce qui est incontestable pour les exemples choisis par M. Haupt ne l'est pas pour d'autres; car il est des psaumes qui, comme les hymnes syriaques et la plupart des chants arabes, sont rhythmés par l'égalité de nombre des syllabes et par la symétrie de position des syllabes accentuées. De ce nombre est le psaume vingt-cinquième, dont les versets sont alternativement mesurés par neuf et par douze syllabes, et dont toutes les syllabes accentuées tombent régulièrement sur les temps forts du rhythme musical. Le quatrième verset seul est irrégulier, bien que composé de douze syllabes, comme le deuxième, parce qu'il est divisé en deux parties inégales, la première, de sept syllabes, et la seconde de cinq; les syllabes longues ou accentuées y sont en nombre insolite. Voici les premiers versets de ce psaume :



Les travaux multipliés des hébraïsants, et de puissants efforts de persévérance et de sagacité, n'ont pu triompher des immenses difficultés qui environnent les questions relatives à la métrique de la poésie hébraïque. Ainsi qu'on vient de le voir dans ce chapitre, certains points ont été élucidés; mais il est resté, dans ces questions compliquées, des obscurités que la philologie, renfermée dans le cercle de ses moyens et de ses attributions, n'a pu dissiper.

Ce n'était que dans le domaine de la musique que pouvait se trouver la solution des problèmes du mètre de la poésie hébraïque. Cela est de toute évidence; car cette poésie était chantée. Or, il n'y a point de chant sans le rhythme, point de rhythme sans symétrie dans la mesure, dans les phrases, dans les périodes, et cette symétrie n'aurait pu exister dans le chant, si elle ne se fût trouvée aussi dans la versification, par l'ordre régulier des syllabes accentuées et brèves. Toute la question est là; la poser ainsi, c'est en même temps la résoudre. Il est donc hors de doute que toute la poésie biblique fut rhythmique. Que le mécanisme des variétés de la métrique soit encore inconnu, nous croyons l'avoir prouvé dans ce chapitre; peut-être le sera-t-il toujours; mais il n'en est pas moins certain qu'il a présidé à la construction de la poésie chantée de la Bible, particulièrement des psaumes et des cantiques. La symétrie de cette poésie

ne consiste donc pas seulement, comme on l'a dit, dans le parallélisme des versets; elle est aussi dans la versification. La démonstration de cette vérité est suffisante pour l'histoire de la musique.

La danse se réglait chez les Hébreux au son des instruments, particulièrement des tambours et autres instruments de percussion : on en voit la preuve dans la réunion de femmes qui, après un combat où David avait déployé une grande valeur, alla au-devant de lui en dansant et frappant sur des tambours de basque, dont on trouve l'usage dans l'antiquité, chez tous les peuples de l'Orient. Or les instruments de percussion qui ne rendent qu'un son, ainsi que ceux qui, comme le tambour, ne produisent que du bruit, ne peuvent servir et n'ont servi en effet qu'à marquer le rhythme. En Asie comme en Afrique, comme chez les peuplades de l'Océanie, la danse se règle encore par les percussions rhythmiques des tambours, de certains genres de castagnettes, ou de crotales sonores. Nul doute donc à cet égard : bien qu'aucun monument de la musique des Hébreux ne soit parvenu jusqu'à nous, nous pouvons affirmer, comme si nous l'avions entendue, que la danse était mesurée et rhythmique, c'est-à-dire, composée de mesures à temps égaux et inégaux, disposées dans un ordre symétrique. Or, le chant et la danse étaient souvent unis chez les Hébreux, comme chez les autres peuples orientaux, non-seulement pendant les festins et dans les occasions de plaisir, mais aussi dans les cérémonies religieuses et politiques : on en voit des preuves dans la translation de l'arche, où David dansa pendant le chant du chœur, et dans le bas-relief de Koyoundjek. Le rhythme de la musique, qui réglait les mouvements de la danse, assujettissait donc également la mesure de la versification, et en déterminait sans aucun doute les accents. Il en a toujours été de même dans les chants qui servaient à la danse populaire chez toutes les nations, et cela se voit encore sur nos scènes lyriques.

CHAPITRE SIXIÈME.

DES ACCENTS TONIQUES, NOTATION MUSICALE DES HÉBREUX.

Les livres de la Bible hébraïque, avec ou sans points-voyelles, sont accompagnés de signes d'intonation appelés *accents toniques*. L'auteur de cette notation est inconnu, mais on ne peut douter qu'elle n'ait été en usage dans la plus haute antiquité. On conserve au vieux Caire, en Égypte, dans la synagogue de *Ben Ezra sofer*, c'est-à-dire, du fils d'Esdras l'écrivain, une Bible roulée, écrite en ancien hébreu (sans points), laquelle est considérée parmi les Juifs comme ayant été écrite de la main même du pontife Esdras, et qui est l'objet de la vénération des Israélites. Des cierges brûlent incessamment près de l'armoire qui contient ce précieux livre, et les malades se font porter près de cette relique, persuadés de son efficacité pour leur guérison (1) : tous les livres de cette Bible ont les accents toniques, c'est-à-dire, le chant noté par ces signes.

Ainsi qu'il a été dit dans le premier livre de cette histoire (2), les Égyptiens, les Éthiopiens et les peuples de l'Asie occidentale n'ont pas, et n'ont jamais eu de notation musicale destinée à représenter des sons isolés : ceux qui connaissent l'art de noter le chant n'ont que des signes collectifs, lesquels représentent des phrases entières ou des fragments de phrases accompagnés des ornements qu'y prodigue le goût oriental. Les accents toniques des Hébreux forment une notation du même genre : chaque signe représente une forme de chant (3).

(1) Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte;* 2[me] partie, chap. V, art. II.

(2) Chapitre 6[me].

(3) Forkel, qui, dans son Histoire de la musique, n'admet pas que les Hébreux aient fait usage du chant véritable, mais seulement d'une sorte de déclamation soutenue, à laquelle il donne le nom de *cantillation*, Forkel, disons-nous, par une conséquence de son système, ne veut pas que les signes nommés *accents toniques* aient été une notation musicale. Une seule observation suffit pour renverser son système, à savoir, que, dans le temple de Jérusalem, les instruments s'unissaient aux voix, ainsi que le prouvent divers passages de la Bible, notamment les psaumes CXLIX, 3, et CL, 3, 4, 5. La poésie des hymnes n'était donc pas soutenue par une simple *cantillation*, et son chant était *musical*, dans toute l'acception du mot, puisqu'il était

Après la ruine de Jérusalem et la dispersion des Juifs, l'usage des accents toniques a été conservé dans toutes les synagogues, mais leur signification primitive a subi des altérations considérables, particulièrement en Europe; car l'exécution des choses exprimées par les mêmes signes offre des différences essentielles dans les traditions des Juifs allemands, portugais, espagnols, italiens et anglais. Tout porte à croire que la tradition la plus pure, ou la moins altérée, se trouve dans l'Orient, et surtout en Égypte, où beaucoup d'Hébreux s'étaient retirés à l'époque de la prise de Jérusalem par Naboucadr-atzer (1). En premier lieu, cette tradition est plus conforme au goût du chant oriental que celle des Israélites européens, parce qu'elle n'a pas subi l'influence d'une musique étrangère. On a constaté d'ailleurs (2) que les deux sectes juives des ***Rabbanaym*** et des ***Karaym***, qui se trouvent en Égypte, bien qu'opposées en tout, dans leur doctrine et dans leurs usages, ont exactement les mêmes chants et les mêmes traditions pour les accents toniques.

Les accents toniques sont au nombre de vingt-cinq. Quelques-uns de ces signes sont particulièrement usités dans les cinq livres du Pentateuque et dans les Prophètes; d'autres ne se trouvent que dans le livre de Job, dans les Proverbes et dans les Psaumes (3). La signification de quelques-uns de ces signes est incertaine.

Pour saisir dans son ensemble le système de la notation du chant biblique, et pour en comprendre la nature, il est nécessaire de présenter ici le tableau de tous les signes, avec leurs noms : il donnera lieu à quelques observations de grande importance, pour l'histoire générale de la musique.

---

accompagné par les instruments. Tout ce que Forkel a écrit sur la musique des Hébreux est rempli de préventions semblables.

(1) *Nabuchodonosor* de la Vulgate.

(2) Villoteau, *Loc. cit.*

(3) Nicolas de Lyra, cité par Bartolocci (*Bibliotheca magna rabbinica,* pars IV, fol. 428), dit en termes exprès : *Alio cantu utuntur in Psalterio, alio in Prophetis, alio in libro Job, alio vero in libro Proverbiorum,* etc.

TABLEAU DES SIGNES DE LA NOTATION HÉBRAÏQUE.

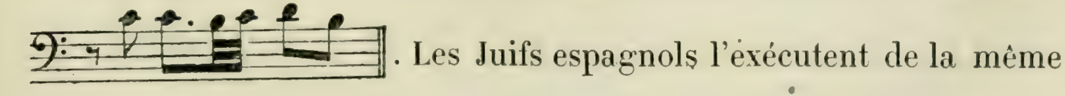
Paschta.	Kadma.
Munahh.	Thélisha ghédola.
Zarka.	Karné pharah.
Ségoal.	Phazer ou Pazer Katon.
Schalscheleth.	Zakef Katon.
Thalsha.	Zakef ghadol.
Dargha.	Rabia.
Thebhir.	Athnahh.
Azlà.	Soph pasouk.
Ghéresh.	Légormi.
Schené Ghérischaïm.	Jérach Ben iomo.
Mercha.	Maphach.
Jéthib.	

פַּשְׁטָא Paschta.

Paschta, *extenseur;* lorsque cet accent est placé sur la dernière lettre du mot, il indique que le son de la voix doit être répété sans que l'intonation soit changée, de cette manière : 

Mais si le même accent est sur l'avant-dernière lettre, il est le signe de deux notes descendant d'un degré, comme ici : פַּשְׁטָא

מֻנַּח Munahh a la même signification que la première de *paschta* quand cet accent est placé en dessous de la lettre du milieu, ainsi : ; mais si l'accent est placé au-dessus de la lettre, comme מֻנַּח, sa signification est celle-ci dans les synagogues de l'Égypte :



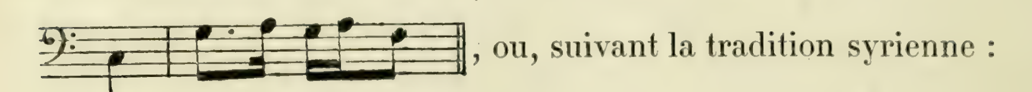
. Les Juifs espagnols l'exécutent de la même

manière, mais dans les synagogues des Juifs allemands, italiens et anglais, *munahh* se chante ainsi : , ou comme ceci :

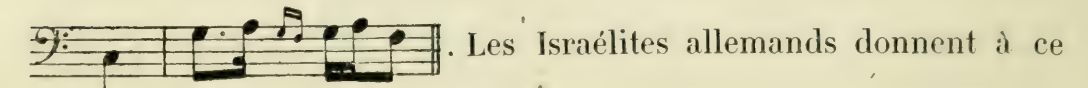


(1), ou enfin de cette manière (2).

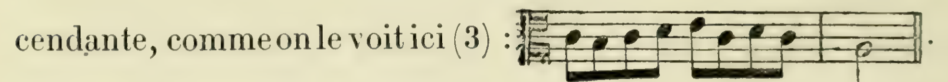
זרקא ZARKA ; cet accent se place toujours sur la pénultième lettre du mot chez les Juifs orientaux ; sa signification est celle-ci :



, ou, suivant la tradition syrienne :
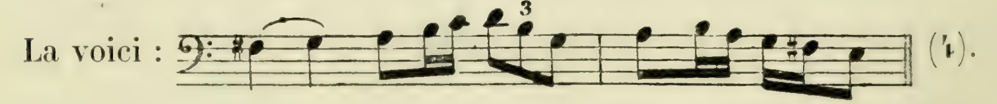


. Les Israélites allemands donnent à ce même accent une forme musicale différente, qui n'a de rapport avec celles de l'Égypte et de la Syrie que par le mouvement final de tierce descendante, comme on le voit ici (3) :



La plus singulière traduction de cet accent se trouve chez les Juifs anglais :

La voici :



(4).

Les Israélites espagnols rendent ainsi cet accent :

(5). Il est à remarquer que le *Zarka* ∾ s'est introduit dans la musique européenne, où il est devenu le signe du groupe : .

(1) Nathan, *An Essay on the history of Music*, p. 229.

(2) *Athan. Kircheri Musurgia univers.*, t. I, p. 69. — Cf. P. Guarin, *Grammatica hebraica et chaldaica*, t. II, p. 330.

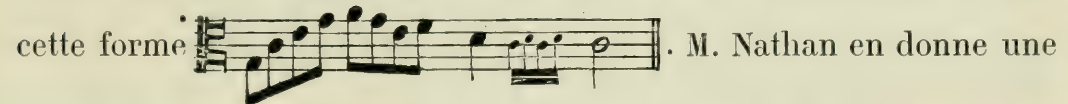
(3) Kircher. *Loc. cit.*

(4) Nathan. *Loc. cit.*

(5) Bartolocci, *Bibliotheca magna rabbinica*, pars IV, fol. 439.

סֶגוֹל Ségol ou סְגֹלְתָּא, *ségholta*, est placé ou sur la deuxième lettre du mot, ou sur la quatrième. Cet accent indique un repos ; quand il est placé sur la deuxième lettre, le repos est indiqué sur le son qui le prépare, comme on le voit ici : (1); mais, lorsqu'il est sur la dernière lettre, il indique un repos à la tierce inférieure du son qui le prépare : . Les Israélites allemands font le repos sans changement de son : .

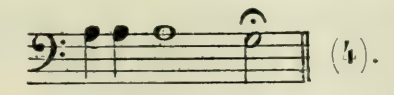
שַׁלְשֶׁלֶת Shalscheleth indique un mouvement rapide et diatonique en montant, tel que celui-ci : . Cette forme est la tradition des synagogues de l'Égypte. La tradition des Israélites européens, ou plutôt les traditions, car il y en a plusieurs, sont toutes différentes. Le jésuite Kircher a donné celle des Juifs allemands (2) sous cette forme



. M. Nathan en donne une qui doit être la tradition des Israélites anglais (3). Si elle est véritablement en usage, il n'est pas vraisemblable qu'elle tire son origine de l'Orient, car rien n'y rappelle le goût oriental. La voici telle qu'elle est notée par cet auteur.



Les Juifs espagnols rendent le *schalscheleth* par cette forme :



(4).

---

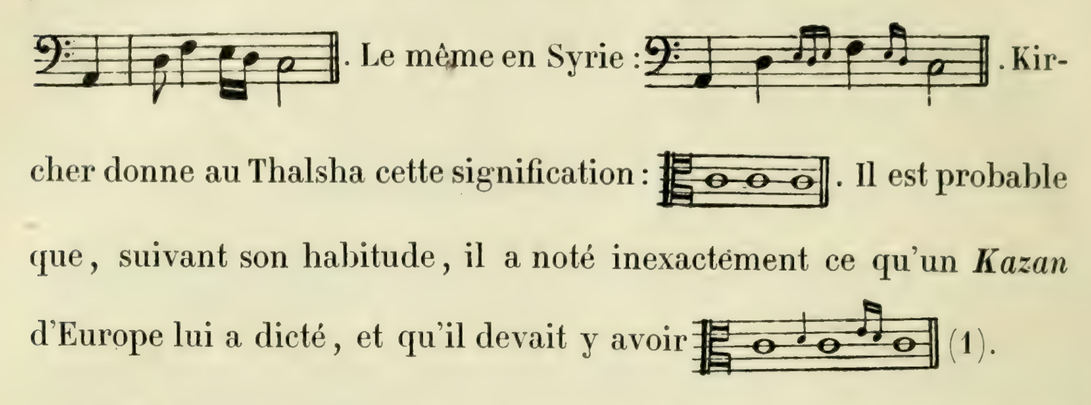
(1) Nathan, ouvrage cité.

(2) *Loc. cit.* La notation de cet accent, comme toutes les autres données par cet écrivain, est très-défectueuse, car les rondes dont il s'est servi semblent indiquer que l'exécution doit être lente, tandis qu'elle est toujours rapide.

(3) Ouvrage cité, p. 229.

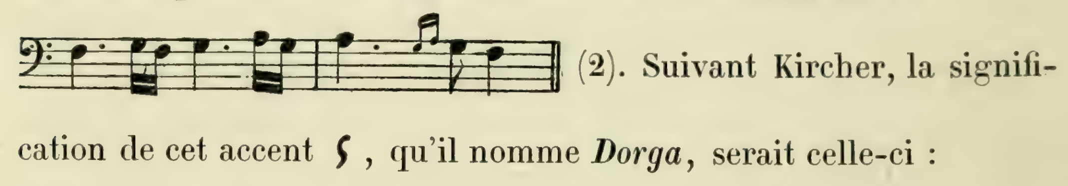
(4) Bartolocci, *Biblioth. magna rabbin.*, fol. 439.

תַּלְשָׁא Thalsha. Cet accent se rencontre fréquemment dans les chants de la Bible : sa signification est analogue dans les synagogues de l'Égypte et de la Syrie; mais elle est simple dans les premières et plus ornée dans les autres. ꞉ *Thalsha* en Égypte :

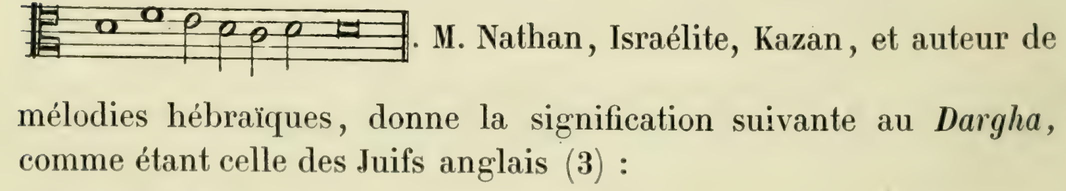


. Le même en Syrie : . Kircher donne au Thalsha cette signification : . Il est probable que, suivant son habitude, il a noté inexactement ce qu'un *Kazan* d'Europe lui a dicté, et qu'il devait y avoir (1).

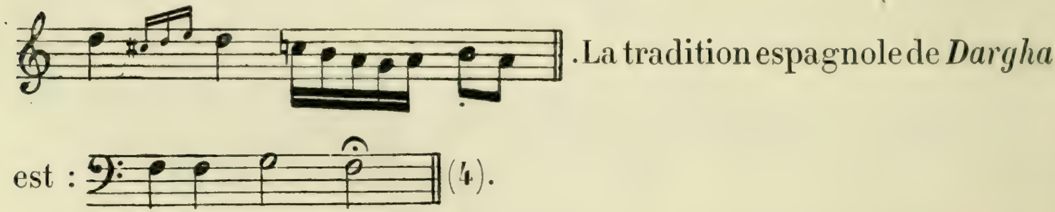
דַּרְגָּא Dargha. Ce signe se place sous la dernière lettre du mot ou sous la pénultiène : Les Juifs orientaux le rendent ainsi :



(2). Suivant Kircher, la signification de cet accent ʕ, qu'il nomme *Dorga*, serait celle-ci :



. M. Nathan, Israélite, Kazan, et auteur de mélodies hébraïques, donne la signification suivante au *Dargha*, comme étant celle des Juifs anglais (3) :



. La tradition espagnole de *Dargha* est : (4).

תְּבִיר Thebhir. La position de ce signe est tantôt sous la deuxième lettre du mot, tantôt sous la troisième. Les Juifs orientaux lui don-

---

(1) Le P. Guarin s'est trompé (*Loc. cit.*) en copiant Kircher, car il a réuni la signification du *Thalsha* à celle d'un autre accent, appelé *Pazer Katon*.

(2) Villoteau, *De l'état actuel de la musique en Égypte*, 2[me] partie, chap. VI, art. III.

(3) *Loc. cit.*

(4) Bartolocci, *loc. cit.*

nent la signification suivante : [musical notation]

Dans les synagogues de l'Allemagne et de l'Italie, on le chante sous cette forme : [musical notation].

אַזְלָא, Azla. Ce signe est une émission rapide de la voix ascendante : il se place sur la dernière syllabe du mot, et se traduit ainsi dans les synagogues de l'Égypte : [musical notation]. Chez les Israélites de la Syrie, il est orné de cette manière : [musical notation]. Kircher, qui appelle cet accent *esla*, quoiqu'il l'écrive correctement en hébreu, l'interprète ainsi : [musical notation], ce qui est en opposition avec le mouvement rapide indiqué ; nul doute que la notation est fautive, et qu'il fallait : [musical notation]. M. Nathan traduit *azla* par ceci : [musical notation].

גֵּרֶשׁ, Guéresch, accent de force, qui se place sur la première lettre du mot; les chantres israélites de l'Égypte l'expriment de cette manière : [musical notation] (1). La tradition est la même en Syrie, mais plus rapide et plus ornée, comme on le voit ici : [musical notation]. Cet accent manque dans la liste de Kircher, ainsi que dans l'ouvrage du père Guarin, et dans celui de Nathan.

שְׁנֵי גֵּרְשַׁיִם, Schenè gherischaïm, ou גֵּרְשַׁיִם Gheraschaïm. Le chant

(1) Villoteau, *loco cit.*

de cet accent est du même genre que le précédent, mais redoublé et plus orné. En voici la tradition orientale :



Kircher, qui nomme ce signe *schena gerisin*, le traduit ainsi :



. La tradition des Juifs anglais donnée par Nathan est une variation très-rapide de cette forme ; la voici



.

מֵרְכָא, Mercha. Accent qui indique la répétition du même son, le premier court et l'autre long : il se place sous la troisième lettre. Son effet est celui-ci : .

יְתִיב Iethib, ou Iathib. Cet accent est placé sous la première lettre du mot, chez les Juifs orientaux ; il indique trois sons diatoniques descendants, dont le premier et le troisième sont courts, et le second long, comme ceci : . Kircher a confondu cet accent avec *mercha*, et le représente par la répétition du même son, le premier court, l'autre long. Nathan en donne une traduction contraire à l'interprétation des Israélites égyptiens et syriens, car il le rend par un mouvement ascendant de tierce .

קַדְמָא, Kadma. Cet accent, figuré en sens inverse du *iethib*, est placé sur la première lettre du mot ou sur la troisième, jamais sur la dernière, parce que son nom signifie *antécédent*.

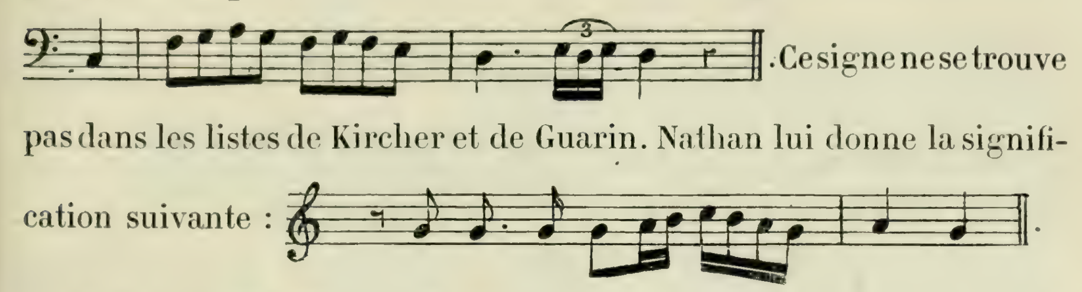
Les Juifs orientaux donnent à ce signe la signification qu'on voit ici :



. Suivant Kircher, on le rend en Allemagne par . D'après Nathan, le *kadma* s'unirait à un accent nommé

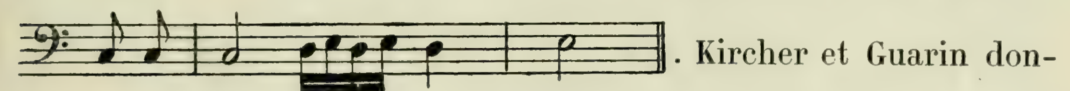
וְאַזְלָא *veazla*, et la forme musicale de ces accents réunis s'exprimerait par .

תְלִישָׁא גְדוֹלָא, Thelischa ghedola. Cet accent est placé sur la première lettre du mot. Son interprétation en Égypte et en Syrie est d'un goût oriental pur ; la voici :



. Ce signe ne se trouve pas dans les listes de Kircher et de Guarin. Nathan lui donne la signification suivante : .

קַרְנֵ פָרָת, Karné pharah ; accent qui est exécuté avec une grande puissance de voix par les Israélites orientaux dans cette forme :



. Kircher et Guarin donnent de cet accent une interprétation toute différente, attribuée aux Juifs européens ; elle est semblable, pour la plus grande partie, à la forme qu'ils ont donnée à la *schalscheleth*. La voici :



.

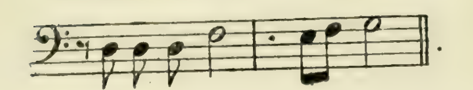
Bartolocci donne aussi cette forme (1) du *karné pharah* comme étant la tradition allemande, mais il en rapporte une autre des Juifs italiens ; la voici : (2), et une troisième des Espagnols : (3).

Enfin, la tradition des Israélites anglais, donnée par Nathan, pour le *karné pharah*, est celle-ci :

---

(1) *Bibliotheca magna rabbinica*, pars 4ª, fol. 429.
(2) *Ibid.*, fol. 440.
(3) *Ibid.*, fol. 439.

פָּזֵר, Phazer, prononcé aussi *pazer*, et פָּזֵר קָטוֹן, *phazer* ou *pazer katon*, accent qui se place sur la dernière lettre. En Égypte et en Syrie, on exécute ainsi le *phazer* : , et le *phazer katon* :

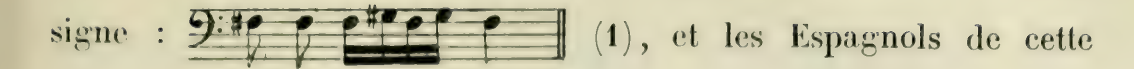


Kircher, Bartolocci et Guarin (1) donnent deux versions de cet accent en usage chez les Juifs allemands. Une de ces interprétations est identique au *karné pharah* : ; l'autre est celle-ci : . On voit que ces deux versions du *phazer katon* n'ont aucun rapport avec la tradition orientale. Suivant Bartolocci (2), les Juifs italiens expriment le *phazer* de la manière suivante : , tandis que, chez les Espagnols, la tradition est semblable au *karné pharah*, comme on le voit ici : . A l'égard de l'interprétation du *phazer* par les Israélites anglais, telle que la donne Nathan, elle paraît être tout à fait de fantaisie ; voici comment il la présente :



זָקֵף קָטוֹן, Zakef Katon ; accent dont la tradition orientale est celle-ci : . La tradition des Juifs allemands est un peu différente, mais n'est pas sans analogie ; la voici : (3). Les Juifs italiens interprètent ainsi le même

(1) Ouvrages cités.
(2) Ouvrage cité, fol. 440.
(3) *Kircheri Musur. univ.*, t. I, p. 66.

signe :  (1), et les Espagnols de cette manière : (2). La tradition de *zakeph katon* chez les Juifs d'Angleterre et d'Écosse est ainsi rapportée par Nathan :



(3).

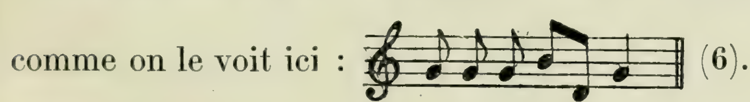
זָקֵף גָּדוֹל, Zakeph ghadol ; accent qui représente une forme dont l'étendue est de près d'une octave. Ainsi que le précédent, il est placé sur la deuxième syllabe du mot. Les Israélites de l'Égypte et de la Syrie interprètent le *zakeph ghadol* de cette manière :


(4). La tradition des Juifs allemands n'a pas de rapport avec cette forme; la voici : . Les versions italienne et espagnole ne sont pas moins singulières; les voici :


version italienne. version espagnole.



(5).

La tradition des Juifs anglais se rapproche de celle des Allemands, comme on le voit ici :  (6).

רְבִיעַ, Rabia. Comme on le voit, cet accent n'est qu'un point qui se place sur la deuxième lettre du mot. Les Juifs orientaux le rendent ainsi : les Juifs allemands ont une tradition

---

(1) Bartolocci, ouvrage cité, fol. 440.
(2) *Ibid.*
(3) *Loc. cit.*
(4) Villoteau, ouvrage cité, 2me partie, chap. VI, art. III.
(5) Bartolocci, *loc. cit.*
(6) Nathan, *loc. cit.*

toute différente que voici : . Chez les Israélites italiens, la forme est celle-ci : . Les Juifs espagnols rendent ainsi cet accent : .

אַתְנָח, Athnahh. Cet accent est un signe de repos de la voix, ainsi que l'indique son nom. Les Juifs de l'Égypte et de la Syrie l'interprètent par ces deux notes ; ce repos n'est qu'incident ; les Allemands le rendent par ; les Italiens par , et les Espagnols par un trille qui précède la note finale .

סוֹף פָּסוּק, Soph pasouk ; accent qui indique le repos final, et qui se place sous la dernière lettre. Chez les Israélites de l'Égypte et de la Syrie, la forme finale est celle-ci : .

Chez les Juifs allemands, le *soph pasouk* se rend par cette formule :

.

En Italie, ce signe s'interprète ainsi : .

La tradition des Juifs espagnols est celle-ci : .

לְגַרְמֵי, Légormi, accent qui indique deux mouvements de tierce, le premier descendant, l'autre ascendant. Il est d'un emploi très-rare dans la Bible. Les Juifs orientaux l'exécutent ainsi :

. Chez les Israélites allemands, les mouvements de

tierce sont simples comme ici : . On ne trouve la tradition de cet accent ni chez les Espagnols, ni chez les Italiens.

יֶרַח בֶּן יוֹמוֹ, *Jérach ben Iomò.* La forme de cet accent est celle de l'*athnahh* retourné : il se place sous la dernière lettre.

La tradition de son exécution chez les Juifs orientaux est celle-ci :



. Les Israélites allemands le rendent par : . Cette version est analogue à celle des Orientaux.

מַהְפַּךְ, Mahphach. Ce signe est le précédent couché ou renversé, ainsi que l'indique son nom. Il se place au-dessous de la dernière lettre. Sa signification orientale est à peu près la même que celle de *munach,* placé au-dessus de la lettre ; la voici . Kircher, qui donne à cet accent le nom défiguré de *méchuphan*, le rend de cette manière ; cette traduction du signe est aussi celle qui se trouve dans la Bibliothèque rabbinique de Bartolocci, ainsi que dans la Grammaire hébraïque de Guarin.
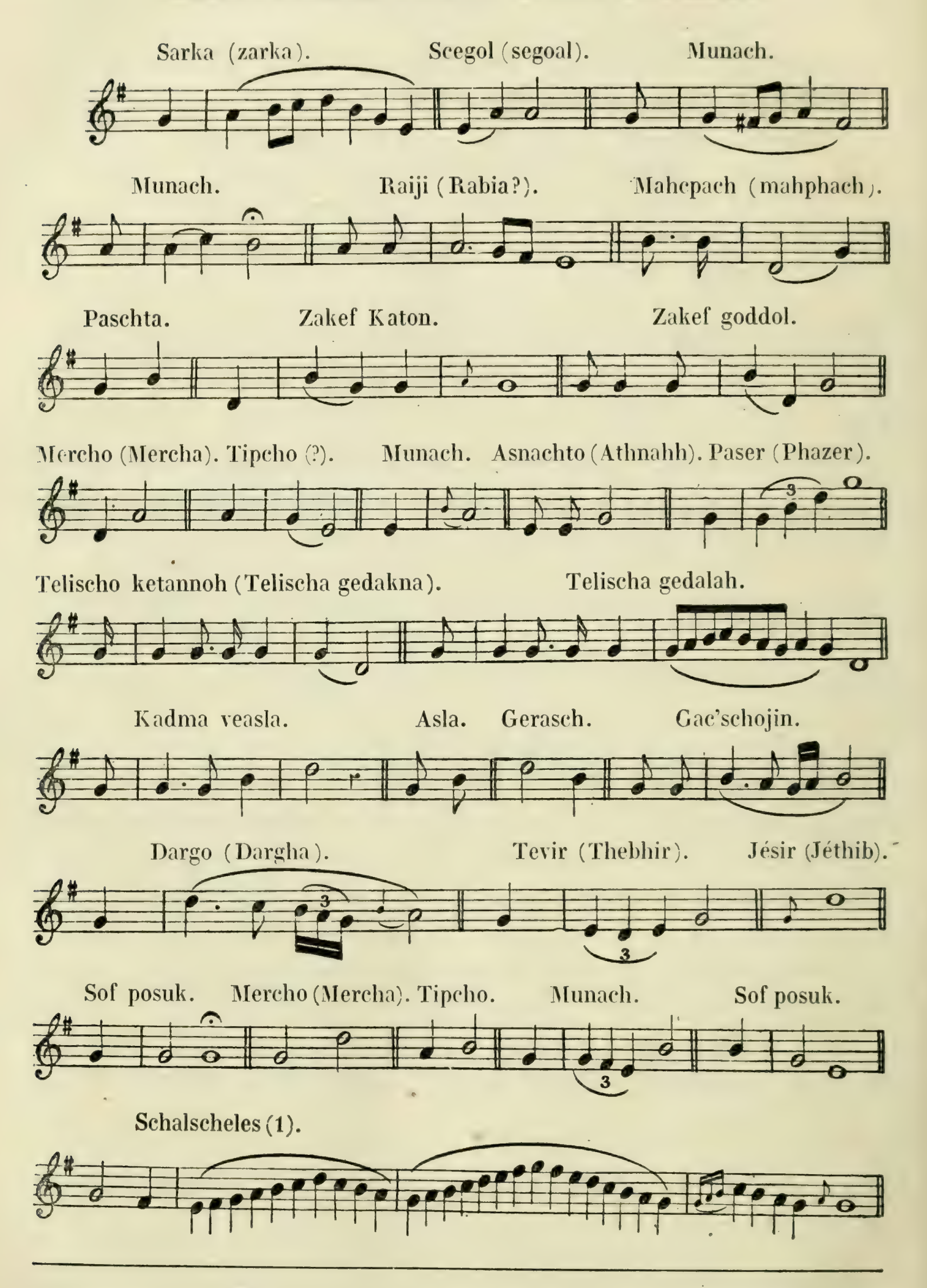
M. Naumbourg, ministre officiant du temple consistorial de Paris, et auteur d'un recueil intéressant (1) pour le rit allemand, a donné une table des accents toniques pour la lecture de diverses parties de la Bible, telles que la Genèse, l'Exode et les Prophètes, suivant ce rit, et qui néanmoins est fort différente de l'interprétation allemande publiée par Kircher, Bartolocci et le P. Guarin. Voici cette table divisée en deux parties (2).

---

(1) Chants religieux des Israélites, contenant la liturgie complète de la synagogue, des temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Paris, 1847, in-fol.

(2) On remarque, dans les noms, d'assez grandes différences d'orthographe et de prononciation des voyelles.

ACCENTS TONIQUES POUR LA LECTURE DE L'EXODE.



(1) Cette forme du *Schalscheleth* est analogue à celle des Israélites anglais publiée par Nathan.

Karné parah.



ACCENTS TONIQUES POUR LA LECTURE DU PENTATEUQUE,

Les jours de nouvel an et de grand pardon.

Sarka. Ségol. Mounah.

Mounah. Revii. Mahepach.

Paschta. Zakef-Katon. Zakef Godol.

Mercha. Tipcho. Mounach. Asnachtu. Pa-

ser. Telisko ketannoh.

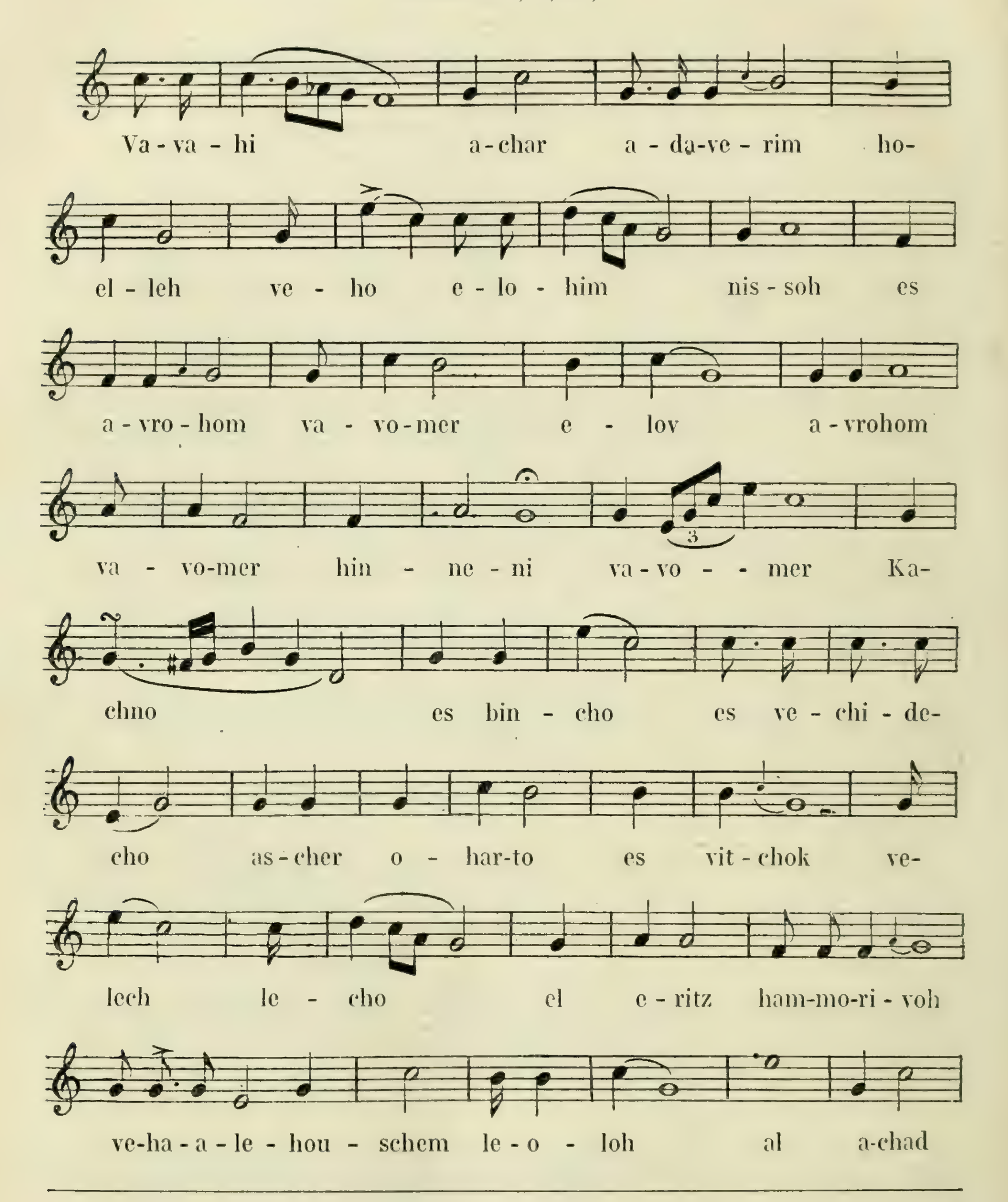
Telisko g'doloh. Kadma. Veas - la.

Garschavim. Dargha. Devir.

Ye - sir. Mercha. Tipcha. Sof posouk.
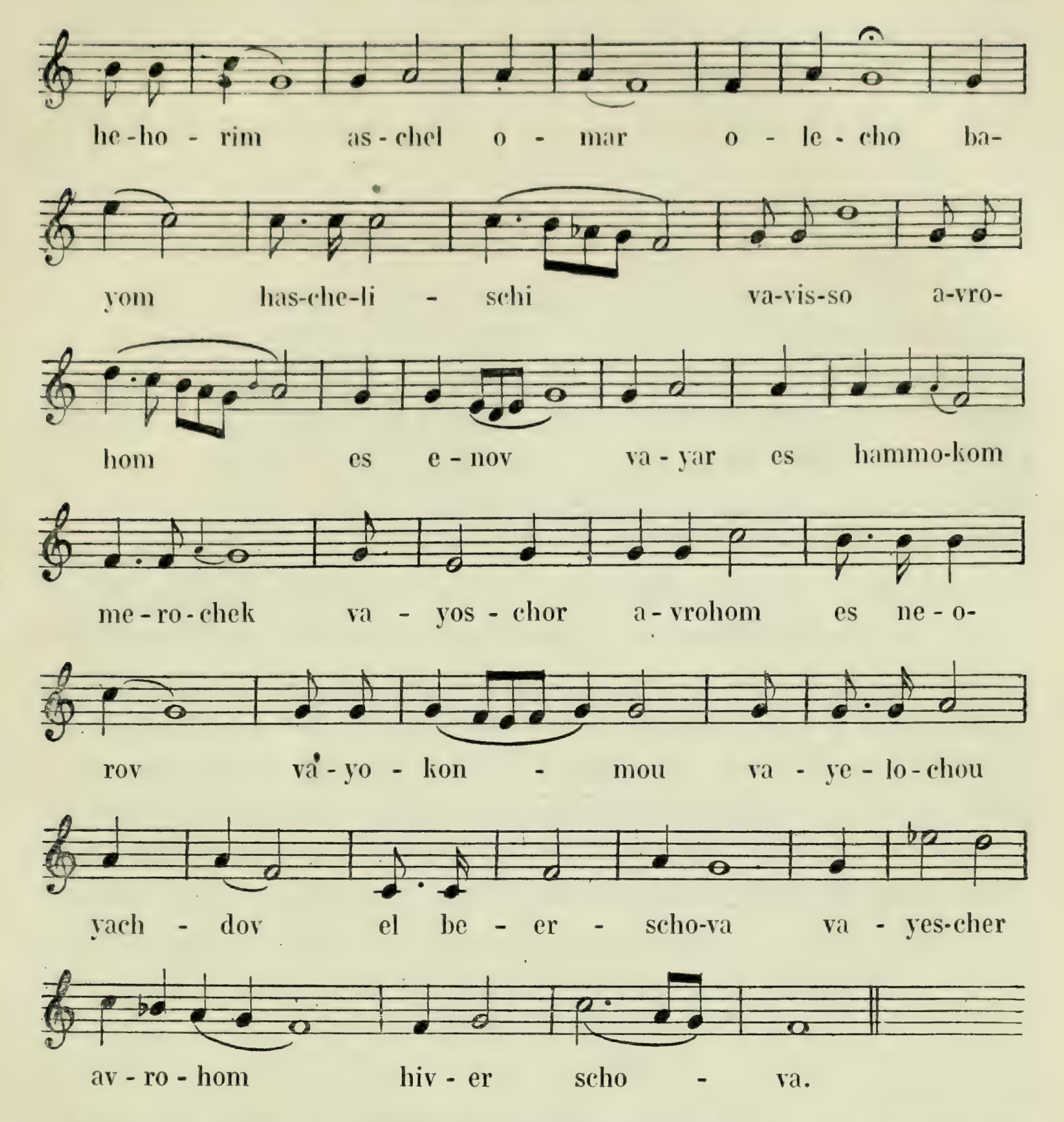
EXEMPLE DE L'USAGE DE CES INTERPRÉTATIONS DES ACCENTS TONIQUES

Dans le récit de la section du sacrifice d'Abraham (Genèse, chapitre 22, versets 1, 2, 4, 19).



(1) 1. « Après ces événements, Dieu tenta Abraham, et lui dit : *Abraham!* il répondit : Me voici.

2. « Dieu ajouta : Prenez maintenant votre fils, votre unique, celui qui vous est si cher, « Isaac, et allez en la terre de Moria ; là vous me l'offrirez en holocauste, sur une des mon- « tagnes que je vous dirai.



Il existe, dans les livres de la Bible quelques autres accents, sur lesquels on n'a pas d'éclaircissements, mais qui paraissent se rapporter à la prosodie plutôt qu'à la musique.

On a vu, dans ce qui précède, que les signes de la notation musicale des Hébreux ne représentent pas des sons isolés, mais des groupes de sons en plus ou moins grand nombre : ce serait une erreur de croire que ces groupes correspondent aux notes par lesquelles on les a vus traduits; car, dans toutes les notations qui ont pris nais-

---

4. « Le troisième jour, Abraham, levant les yeux, vit le lieu de loin.

19. « Abraham revint trouver ses serviteurs; et, se mettant en chemin, ils retournèrent ensemble à Bersabée, où il demeurait. »

sance chez les peuples sémitiques, les signes collectifs de notes ne représentent des intonations déterminées qu'en raison du mode ou de la gamme d'un chant, et suivant le diapason de la voix du chantre ; en sorte que non-seulement les signes indiquent les intervalles des sons, mais sont aussi des signes des transpositions.

Le moyen par lequel les anciens Hébreux indiquaient le mode ou le ton dans lequel était le chant, n'est pas connu. Peut-être les inscriptions des psaumes, dont on n'a pas jusqu'à ce jour d'explication satisfaisante, contiennent-elles quelque chose à ce sujet. Quant au diapason, on pouvait sans doute le fixer à l'aide des instruments à vent, dont les échelles tonales sont invariables.

Par la comparaison des traditions orientales et européennes de la signification de chaque signe, on a pu se convaincre de l'incertitude où nous sommes concernant le sens véritable des accents toniques, et de l'impossibilité de la faire disparaître. Entre toutes ces versions contradictoires, en est-il une qu'on puisse considérer comme la tradition des formes du chant qui retentissait dans le temple de Jérusalem, et quelle est-elle? Si l'on devait choisir entre elles, on pencherait pour les traditions de l'Égypte et de la Syrie, d'abord parce que les peuples sémitiques des contrées asiatiques et africaines ont conservé avec fidélité les mœurs, les usages de leurs ancêtres, tandis que les Israélites d'Europe sont devenus des Allemands, des Italiens, des Espagnols, des Russes, et n'ont presque rien gardé du caractère de leur origine. De plus, dans les synagogues syriennes et égyptiennes, on remarque de grandes analogies entre les chants du culte mosaïque et les mélodies arabes, ce qui n'existe pas en Europe. Enfin, la tonalité en mode mineur est généralement dominante dans l'Orient de même que dans le chant des synagogues de l'Asie et de l'Égypte : en Europe, au contraire, le caractère de tous les accents toniques, ou du moins de la plupart, appartient au mode majeur. Tout porte donc à croire que la tradition orientale de ces accents est la meilleure, la plus conforme au chant primitif. Nous croyons pouvoir citer à ce sujet l'opinion d'un musicien érudit qui a résidé longtemps en Égypte : « ....Nous avons la certitude que « les Juifs d'Égypte n'ont pas cessé, jusqu'à ce jour, de donner à « chacune de leurs diverses espèces de chants, une vérité d'expres- « sion qui ne permet pas de douter qu'ils n'aient apporté les plus

« grands soins à leur conserver le caractère qui leur est propre (1). »

Il s'est trouvé, dans les dernières années du dix-huitième siècle, un savant hébraïsant (2) qui entreprit de faire adopter l'idée singulière que les accents toniques sont des signes de chant harmonique à deux ou trois parties. Pour lui *Dargha*, par exemple, n'est autre chose que la sixte répondant à *fa-ré*, ou la tierce *ré-fa ; Séghoal* ou *Ségolta* serait la quinte *sol-ré*, ou l'octave *sol-sol ; Zakef Katon*, serait la sixte *si-sol ; Zakef ghadol*, la tierce *la-ut*, ou la quinte *la-mi ; Paschta*, la tierce *ut-mi*, ou la quinte *ut-sol ; Thébir*, la sixte *mi-ut*, ou la quarte *sol-ut* ; *Jéthib*, la sixte *ré-si*, ou la tierce *sol-si ; Mercha*, la tierce *fa-la*, ou la sixte *la-fa ; Karné-pharah*, la sixte *fa-ré*, ou la tierce *ré-fa*, etc. (3). Appliquant ces éléments harmoniques à la poésie du Cantique des Cantiques, Anton (c'est le nom du savant) transforme la signification réelle des accents, et en compose des airs avec accompagnement de basse continue, des duos, des chœurs à trois parties, et même des préludes d'instruments. Tout le poëme est ainsi chanté et harmonisé. Il n'est peut-être pas sans intérêt pour le lecteur de prendre connaissance de ce curieux travail par quelques fragments. Nous choisissons le début du poëme.

Anton ne suppose pas, comme M. Renan (4), que les premiers versets du premier chapitre soient dits par une courtisane, dans l'intérieur du harem de Salomon ; il les met dans la bouche de la Sulamite, qui se trouve près de l'entrée du palais du roi, avec les jeunes paysannes ses compagnes (*virgines rusticæ*), et le berger qu'elle aime. Suivant le savant allemand, ce serait à cet amant que s'adresseraient, par la bouche de la Sulamite, les deux premiers versets. En voici la version musicale, suivant son système.

---

(1) Villoteau, ouvrage cité, 2me partie, chap. VI, art. III.

(2) Conrad Gottlob Anton, auteur du livre intitulé *Salomonis carmen melicum quod canticum canticorum dicitur, ad metrum priscum et modos musicos revocare, recensere et notis criticis aliisque illustrare incipit.* Vitebergæ, 1793, in-8°. Déjà, en 1790, Anton avait publié trois dissertations dans le Répertoire de Paulus, sur la littérature biblique et orientale (Iéna, 1790-1791). Il y développait son système, mis en pratique plus tard dans le *Cantique des cantiques.* — Avant Anton, Speidel, prédicateur à Waiblingen, en Souabe, proposa un système suivant lequel les psaumes se seraient chantés alternativement en solo et en chœur, où toutes les voix étaient à l'unisson ou à l'octave. Forkel, qui possédait l'opuscule de Speidel, lequel n'a que quarante-huit pages, en a donné une courte analyse (ouvrage cité, t. I, p. 156, 57), où l'on voit que l'auteur bornait l'échelle des sons à cinq par octave. Cet ouvrage a pour titre : *Unverwerfliche Spuren von der alten Davidischen Sing-kunst*, etc. Stuttgardt, 1740, in-4°.

(3) *Ibid.*, p. II, III, note, etc.

(4) *Cantique des cantiques traduit de l'hébreu, avec une étude sur le plan, l'âge et le caractère du poëme*, 2e édition, Paris, 1861, p. 5-9.

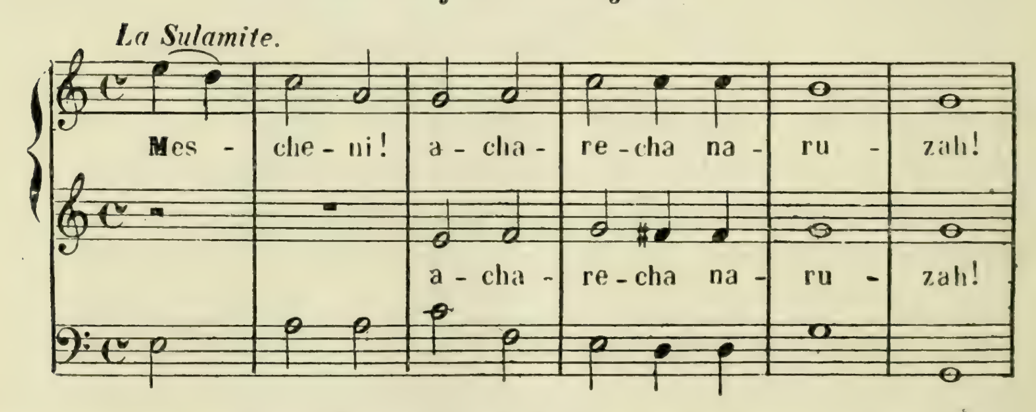
La Sulamite avec les jeunes villageoises.

Prélude. *La Sulamite.*

(1)
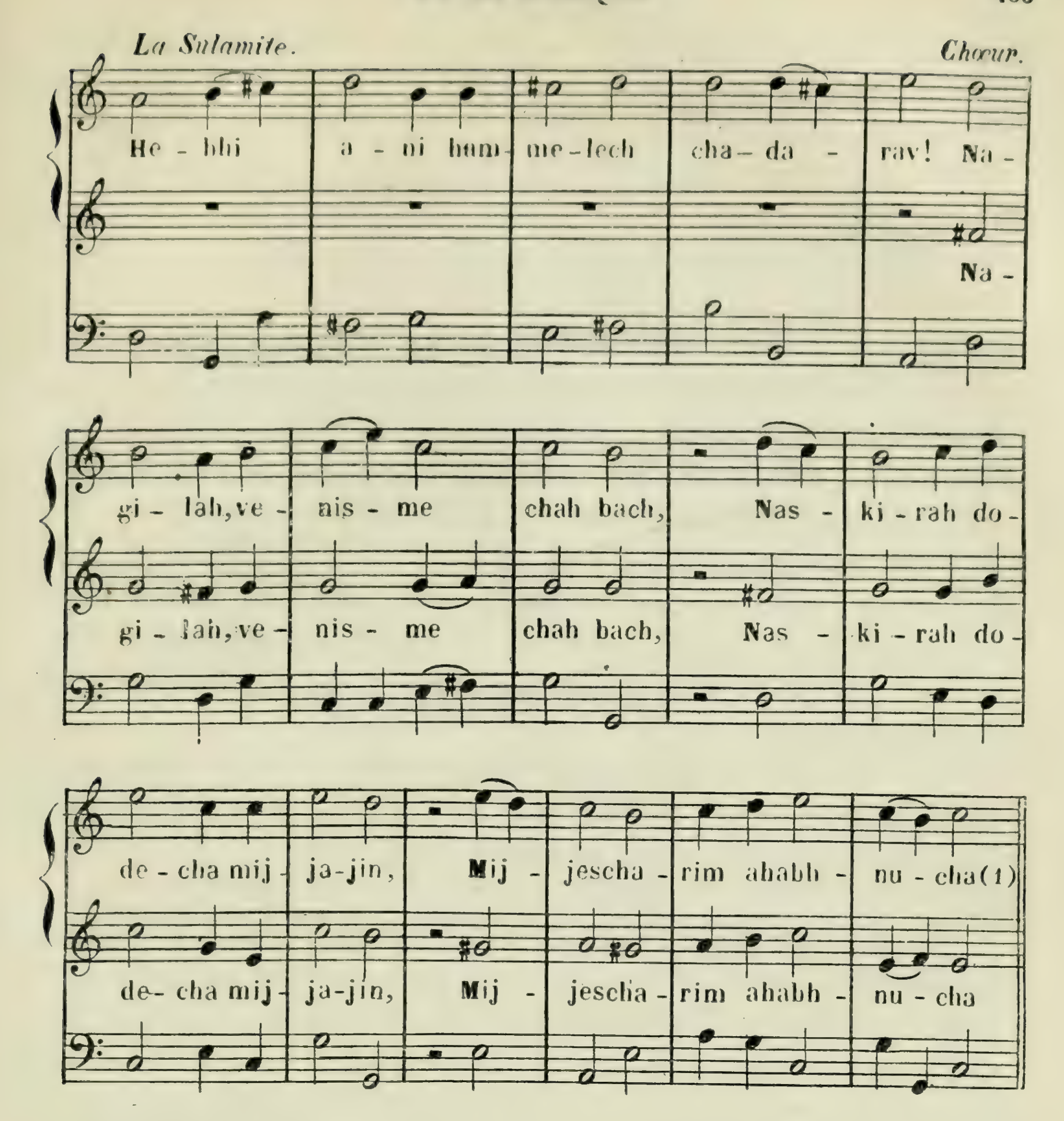
Jischa - ko - ni minnes chikoth pi - hu! ki to - bhim do - de - cha mji - ja - jin, le - - re - ach sche - ma - ne - cha to - bhim; Schemen ru - rak sche - mecha! Al ken a - la - moth a - he - bhucha (2) *Suivez*

Chœur de jeunes villageoises.



(1) Anton, ouvrage cité, p. 8 et suiv.

(2) « Qu'il me baise d'un baiser de sa bouche! Tes caresses sont plus douces que le vin, « quand elles se mêlent à l'odeur de tes parfums exquis; ton nom est une huile répandue; « c'est pourquoi les jeunes filles t'aiment. » (Traduction de M. Renan.)



Ce système d'interprétation des accents toniques du cantique de Salomon, ou qui lui est généralement attribué, n'a pas trouvé d'approbation. Rien en effet ne l'autorise ; il n'a de base que dans l'imagination du philologue. Remarquons d'abord que le caractère de la mélodie n'a rien qui se rapproche des chants orientaux. En second lieu, jamais l'harmonie n'a été connue chez les populations de l'Asie occidentale. Non-seulement elles n'en font pas usage, mais lorsque les Européens leur en ont fait entendre, dans les temps mo-

(1) « Entraîne-moi après toi. Le roi m'a fait entrer dans son harem.
« Nos transports et nos joies sont pour toi seul. Mieux valent tes caresses que le vin ! Qu'on « a raison de t'aimer ! » (Traduction de M. Renan.)

dernes, l'impression qu'elles en recevaient n'était pas agréable. Transformés sous ce rapport par une longue habitude d'entendre de la musique harmonique, les Juifs européens ont commencé à l'introduire dans leurs synagogues, vers les premières années du dix-septième siècle : Bartolocci, le premier, a fait connaître, à la fin du même siècle (1), les harmonies à quatre parties dont on a accompagné les formules allemandes d'accents toniques, et Guarin les a publiées plus tard en partition (2). Par la suite, à ces accents ont succédé, dans quelques synagogues, des chants modernes pour certaines parties de la Bible, et plusieurs Kazans en ont donné des recueils à trois, quatre ou cinq voix dans lesquels il ne reste rien de l'esprit hébreu, sauf les paroles (3). L'harmonie introduite dans les chants du culte israélite de l'Allemagne, de la France et d'autres pays, est un produit de l'art européen; on n'en trouve aucune trace dans les synagogues de l'Égypte et de l'Asie, où vivent encore les traditions des temps anciens, et dans lesquelles se retrouve le génie de la race sémitique (4).

---

(1) *Biblioth. magna rabbin.*, *pars* IV, fol. 434-438.

(2) *Grammatica hebraïca et chaldaïca;* t. II, p. 330-333.

(3) *Chants religieux composés pour les prières hébraïques,* par Israël Lovy, ancien ministre officiant du temple israélite de Paris. Paris, 1862, in-fol. — *Chants religieux des Israélites, contenant la liturgie complète de la synagogue, des temps les plus reculés jusqu'à nos jours;* publiés par P. Naumbourg, ministre officiant du temple consistorial de Paris. Paris, 1847, 1 vol. in-fol., en 3 parties.

(4) Au moment où je corrige l'épreuve de cette feuille, je viens de recevoir d'Allemagne un discours académique de M. Franz Delitzsche, professeur d'exégèse de l'Ancien et du Nouveau Testament à Leipsick. Ce discours a pour titre : *Physiologie et musique dans leurs rapports avec la grammatique, particulièrement l'hébraïque* (Physiologie und Musik in ihrer Bedeutung für die Grammatik, besonders die hebræische; Leipsick, 1868). Le savant professeur exprime une opinion conforme à la mienne, concernant l'incertitude actuelle sur le vrai sens musical des accents toniques de la Bible, particulièrement ceux des psaumes et du livre de Job, lesquels diffèrent des autres. M. Delitzsche pense comme moi que les traditions des Juifs allemands et espagnols, de la signification musicale de ces accents, sont les plus altérées; que celles des Israélites orientaux doivent être les plus purés; enfin, il indique, comme le travail le plus utile à faire, la comparaison des traditions diverses de chaque accent qui vient d'être présentée dans ce chapitre.

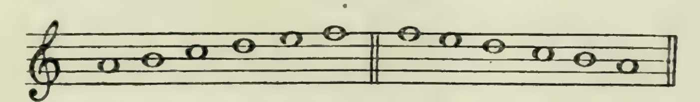
L'ouvrage de M. Delitzsche renferme des renseignements nouveaux que je crois devoir donner par extraits dans une note placée à la fin de l'appendice de ce volume.

CHAPITRE SEPTIÈME.

DE LA TONALITÉ ET DE LA FORME DES CHANTS HÉBRAÏQUES.

L'absence de monuments de la musique des anciens Hébreux laisse planer sur la tonalité de cette musique, ainsi que sur les formes des chants, la même incertitude qui s'est déjà manifestée à l'égard des autres parties de l'art, dans l'histoire de ce peuple. Pour retrouver quelques indications probables à ce sujet, c'est encore à ce que révèle l'état actuel de la musique en Orient qu'il faut avoir recours : l'analogie et l'induction sont, comme pour tout le reste, les seuls moyens mis à la disposition de l'historien.

Villoteau, qui a fait une étude attentive du chant des Israélites dans les synagogues du Caire et d'Alexandrie, a remarqué que la mélodie d'un chapitre du Pentateuque était contenue dans l'intervalle d'une sixte mineure, et que, bien que les modulations fussent sensibles, il n'y avait pas d'autre cadence que celle qui se faisait dans le premier ton, auquel on revenait à la fin de chaque phrase (1). On ne doit pas perdre de vue, à ce sujet, ce qui a été dit dans l'introduction de cette histoire (§ XI, p. 140 et suiv.), concernant certain type primitif de mélodies qui se retrouve partout, notamment dans un chant de l'Inde, dont l'antiquité remonte à neuf siècles environ, dans une ancienne mélodie de l'*Hagadah,* fête solennelle en commémoration de la sortie de l'Égypte du peuple hébreu, dans des chansons arabes, et dans le chant du psaume *In exitu Israël* de l'Église catholique, qui paraît être précisément dérivé de la tradition hébraïque. Tous ces chants ont pour limites l'étendue d'une gamme de sixte mineure ascendante et descendante, telle que celle-ci :

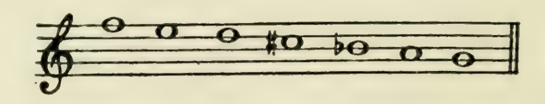


Cette même gamme est aussi le type des chants du deuxième ton, du cinquième et du septième, dans la liturgie syriaque, ainsi que du
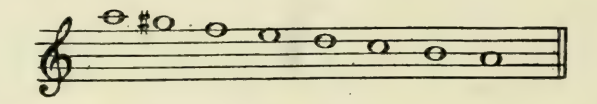
(1) Ouvrage cité, 2me partie, chap. VI, art. III.

deuxième ton de l'église arménienne (1). En général, le caractère des mélodies orientales est mineur, et rarement les chants embrassent toute l'étendue de l'octave.

Un chant expiatoire, entendu aussi par Villoteau, avait une expression plus triste, plus plaintive; résultat nécessaire de sa gamme de sept degrés ainsi formulée (2) :



Dans cette gamme, les éléments attractifs d'expression sont multipliés, car on y compte trois demi-tons et une seconde augmentée (d'*ut* dièse à *si* bémol). Cette gamme a le principe enharmonique d'un des modes égyptiens découverts à l'aide de la flûte du Musée de Florence (3) : elle se retrouve aussi dans les airs populaires de diverses contrées, dont il sera parlé dans la suite de ce livre. Les chants engendrés par une telle gamme ont un caractère essentiellement oriental. Elle ne doit pas être confondue avec une des formes de la gamme mineure des Européens; forme d'ailleurs incorrecte et que n'adoptent pas les musiciens doués d'un sentiment délicat. Dans cette forme, la gamme mineure est celle-ci :



On y remarque une seconde augmentée, comme dans la gamme des juifs du Caire, mais cet intervalle s'y trouve entre le septième et le sixième degré, tandis qu'il est, dans l'autre, entre la quatrième et la troisième note.
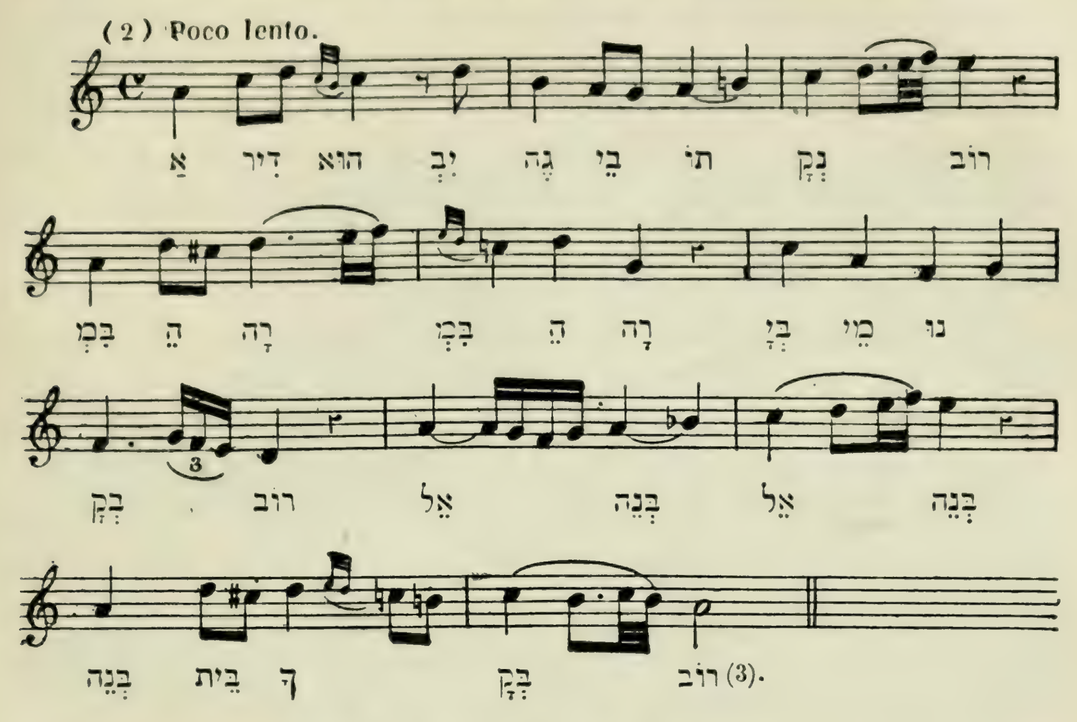
Les anciens Hébreux ont eu aussi des chants dans le mode majeur; cela est au moins vraisemblable, car on trouve l'usage de ce mode répandu chez tous les peuples asiatiques, particulièrement chez les Arabes, qui en ont de formes variées dans les nombreuses gammes ou *tabaqah* de leurs différents modes; or, les Hébreux étaient Arabes. Toutefois, on remarque, dans certains chants des

(1) Ces propositions seront démontrées dans le troisième volume de cette histoire.

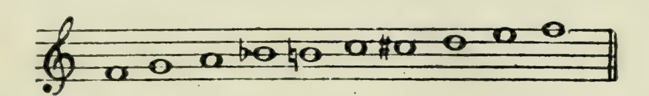
(2) *Loc. cit.*

(3) Voyez livre premier de cette histoire, chap. III, p. 228.

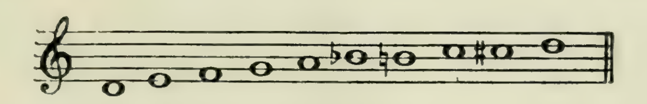
synagogues de l'Égypte un caractère mixte, qui tient du majeur et du mineur, et qui laisse dans l'incertitude sur la formule de la gamme; tel est celui-ci, recueilli dans la synagogue d'Alexandrie (1) :



L'examen de cette mélodie ne fait pas découvrir si l'échelle de ses sons est celle-ci, descendant accidentellement à une tierce mineure en dessous de la note initiale de la gamme :



Ou si c'est cette autre, dont les trois premières notes sont répétées à l'octave :
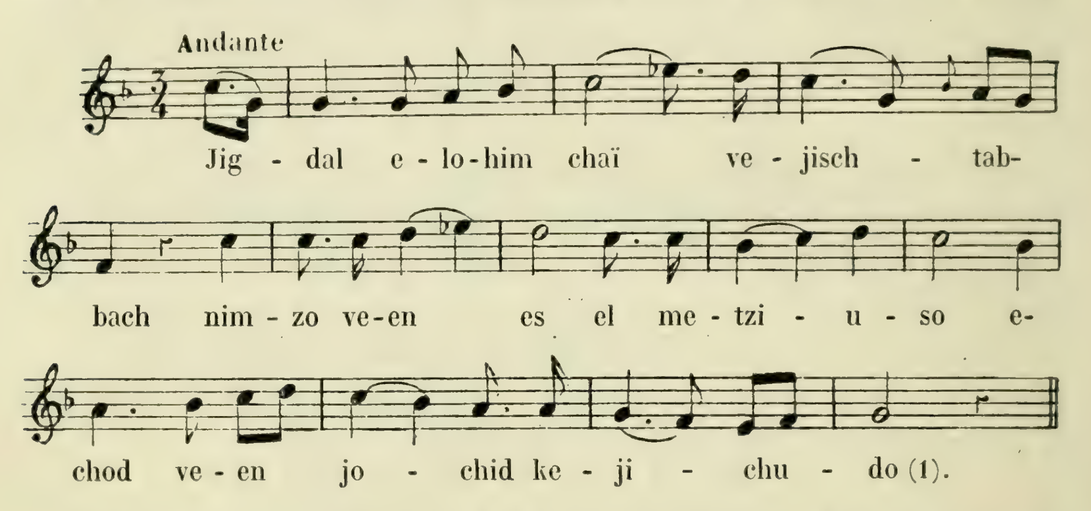


(1) Je suis redevable de la communication de ce chant à Émile Lubbert, qui avait été mon élève, et qui, après avoir dirigé l'Opéra et l'Opéra-Comique de Paris, s'était fixé en Égypte, où il fut chargé d'affaires. Il y est mort en 1859. Voyez son article dans la *Biographie universelle des musiciens*, par l'auteur de cette Histoire.

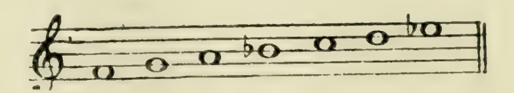
(2) Bien que l'hébreu se lise de droite à gauche, j'ai cru devoir écrire ce chant en sens inverse, pour éviter au lecteur l'embarras de la lecture de la musique à rebours.

(3) « Dieu tout-puissant, construis ton temple! construis-le bientôt; construis-le dans notre « temps; construis-le! Oh! laisse voir la sainte consécration du temple à ceux qui ont foi « en toi! »

Tout est donc renfermé dans le domaine des conjectures, en ce qui concerne la tonalité de la musique qui fut en usage dans le temple de Jérusalem. Il existe, chez les juifs modernes de l'Orient et de l'Europe, un certain nombre de chants traditionnels, qu'ils considèrent comme très-anciens, et parmi lesquels il en est qui ont en effet un cachet d'originalité asiatique. Si l'on ne peut affirmer que ces mélodies remontent à la haute antiquité qui leur est attribuée, il est du moins vraisemblable qu'il s'y trouve des traditions de l'époque de la dispersion des Israélites, après la destruction finale du temple. Une de ces mélodies, dont on a malheureusement perverti le caractère par un refrain dans le goût moderne, fournit un exemple du mode majeur avec un écart de modulation et une suspension de cadence; la voici :



Par l'arrangement qu'on a fait de cette mélodie originale, pour la musique actuelle des synagogues, le chœur répond en harmonie au Kazan, et termine par une cadence sur la tonique *fa*. Si le musicien arrangeur avait compris que le caractère oriental du chant consiste précisément à n'avoir de tonique ni au commencement, ni à la fin, et à toucher à des intonations étrangères au ton, il se serait gardé de cette finale qui le gâte. Quoi qu'il en soit, il est hors de doute que le mode est ici majeur. La formule de la gamme de ce chant est évidemment celle-ci :



(1) M. Naumbourg, *Chants religieux des Israélites, contenant la liturgie complète de la synagogue, des temps les plus reculés jusqu'à nos jours;* p. 239.

Le *mi* bécarre de l'avant-dernière mesure n'est qu'une *appogiature*. Le même chant reprend à toutes les strophes.

Un autre chant traditionnel, en forme de récitatif, tire aussi son originalité de l'absence de tonique au commencement et à la fin, ainsi que de l'incertitude de la tonalité, majeure ou mineure, comme on peut en juger ici (1) :

Ho - ruch at - toh a-do-

noï e - lo - he - - - - mi me - lech ho - o -

lo - - - m! jo - zer o - - - - - - -

r u - vo - re - cho - scheh o - sch scho - lom u - vo - re es hac-

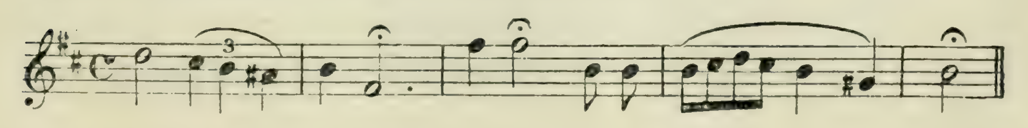
- col or o - lo - - - - - - - - - - m h'jotzer

cha - jim o - ros me - o - fel o - mar va - je - hi.

Au premier aspect, l'échelle des sons de ce chant est celle-ci :



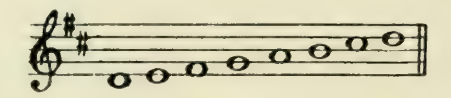
Mais en présence de ces formes étranges,
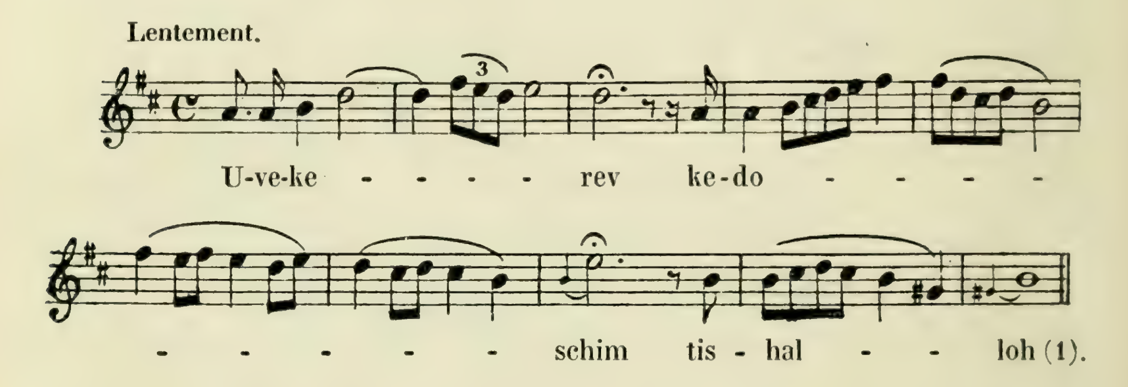


(1) Même ouvrage, p. 243.

et de la finale , l'unité tonale disparaît; à vrai dire, on ne reconnaît pas de tonique dans la mélodie.

Dans un autre chant, qui paraît d'abord avoir pour base cette gamme :



on trouve ces phrases finales :
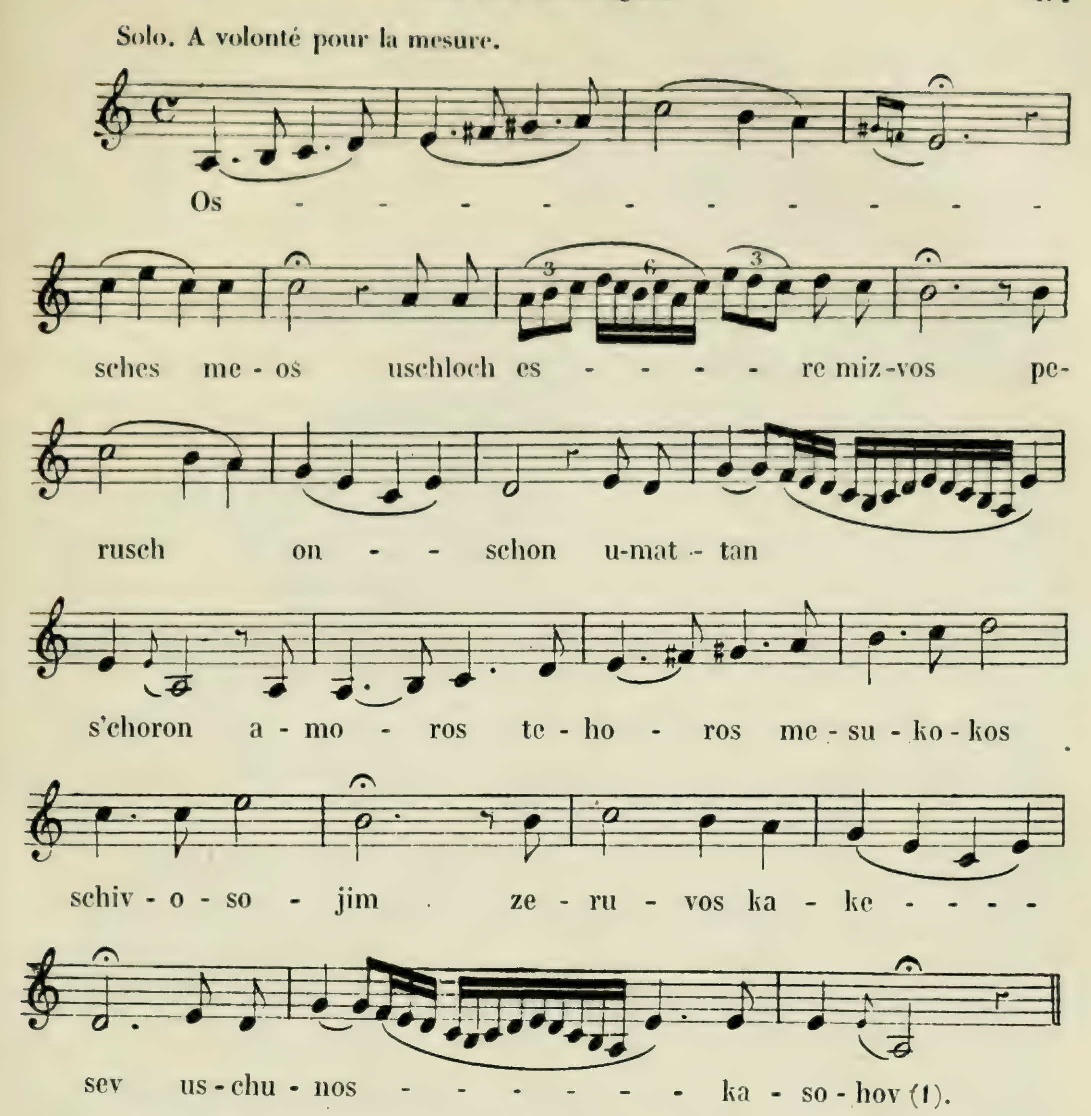


Les trois modulations qui s'y succèdent sont si étrangères l'une à l'autre, qu'elles appartiennent, de toute nécessité, aussi bien que les exemples rapportés ci-dessus, à un système inconnu de tonalité, qui n'a pas d'analogie avec le système européen. Les éléments que nous possédons de cette tonalité sont trop incomplets pour qu'il soit possible d'en retrouver le principe et d'en refaire la théorie; mais les singularités qui s'y font remarquer permettent d'y reconnaître le génie oriental.

Quelques autres chants traditionnels du culte mosaïque démontrent d'ailleurs cette origine par leur luxe d'ornements, ainsi que par la liberté de mesure et de mouvement que garde le Kazan dans leur exécution. On pourrait comparer ces chants à ceux des *mouezzen* arabes, lorsqu'ils convoquent à la prière, du haut des minarets, à cette différence près que les intonations musicales sont plus déterminées dans le chant traditionnel de la synagogue. Voici une de ces mélodies, où le caractère asiatique est saisissant :

---

(1) Naumbourg, ouvrage cité, p. 242.

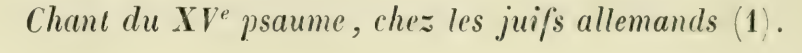


Le contenu du chapitre précédent et de celui-ci conduit à des conclusions qui ne paraissent pas avoir été aperçues jusqu'à ce jour. En premier lieu, on a vu que l'interprétation des accents toniques est différente chez les Israélites allemands, italiens, espagnols, français et anglais; ce qui suffit pour démontrer que la signification réelle de ces signes est ignorée des juifs européens depuis une longue suite de siècles. Ce fait peut s'expliquer facilement, si l'on se rappelle que la tribu de Lévi était seule en possession des traditions musicales du temple, et qu'après les soixante-dix ans de captivité à Babylone, les désastres de la Judée, l'émigration d'une partie de la nation en Syrie et en Égypte, enfin, la cessation d'une transmission du chant authen-

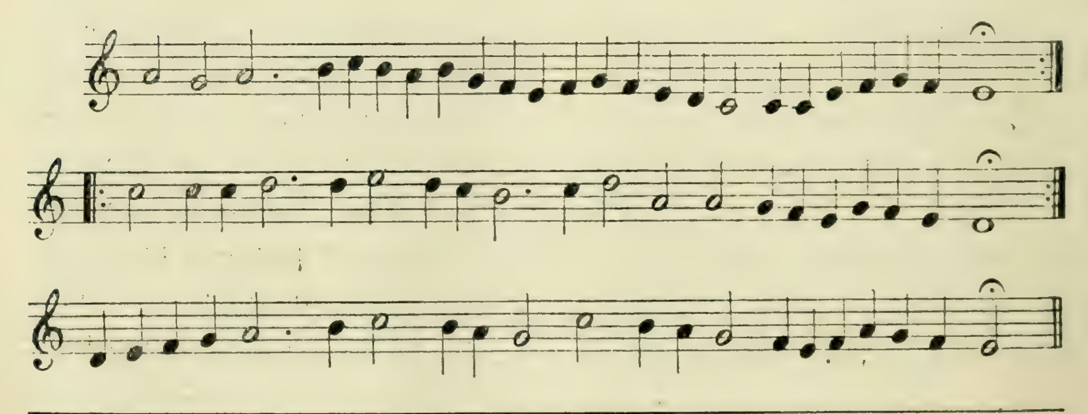
(1) Naumbourg, ouvrage cité, p. 227.

tique des lévites à leurs enfants par la longue interruption du service du Temple, toutes ces causes, disons-nous, avaient réduit à un si petit nombre les musiciens capables de remplir les fonctions de chantres et d'instrumentistes, après la réédification du temple, qu'il ne s'en trouva plus que cent vingt-huit parmi les Lévites, au lieu de quatre mille, qui faisaient autrefois ce service. Les calamités qui assaillirent et accablèrent la Judée depuis ce temps jusqu'à l'entière dispersion de ses habitants, diminuèrent encore le nombre des enfants de Lévi, toujours plus exposés que les autres tribus, dans les siéges que le temple de Jérusalem eut à soutenir. Rien d'étonnant donc dans l'ignorance où tombèrent ensuite les juifs en ce qui concerne le sens de la notation musicale des chants de la Bible. Les rabbins essayèrent de le retrouver dans la suite, mais chacun interprétait à sa manière les signes de la notation; de là les variétés si tranchées des accents toniques qu'on a vues dans le chapitre précédent. Or les accents toniques, ainsi traduits, étant particulièrement ceux des cinq livres du Pentateuque et des Prophètes, il en résulte que le chant de ces parties de la Bible est entièrement différent d'un pays à l'autre dans les synagogues.

Il en est de même des Psaumes, dont les intonations sont différentes en Allemagne, en Espagne, en Hollande, en Angleterre et en France. Les accents toniques des Psaumes présentent des différences sensibles avec ceux du Pentateuque, et leur tradition est plus obscure encore pour la plupart des interprètes. La comparaison de deux psaumes allemands et espagnols (le XVe et le XVIIIe) suffit pour démontrer cette vérité.



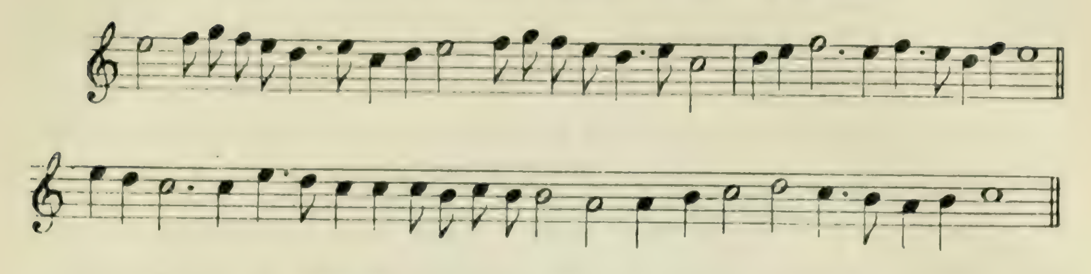
Chant du XVe psaume, chez les juifs allemands (1).



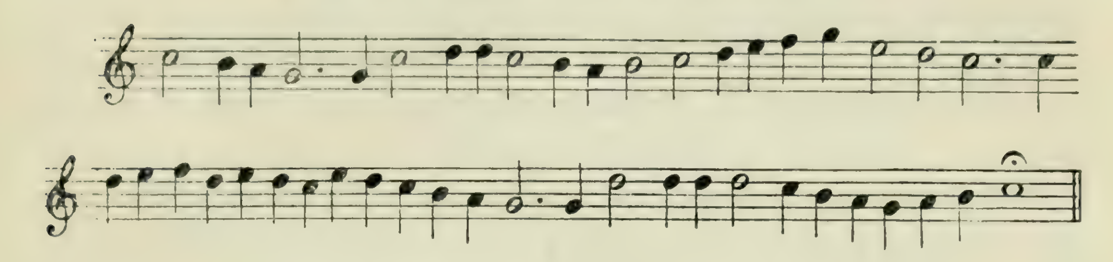
---

(1) XIVme psaume de la Vulgate : *Domine, quis habitabit in tabernaculo tuo?*

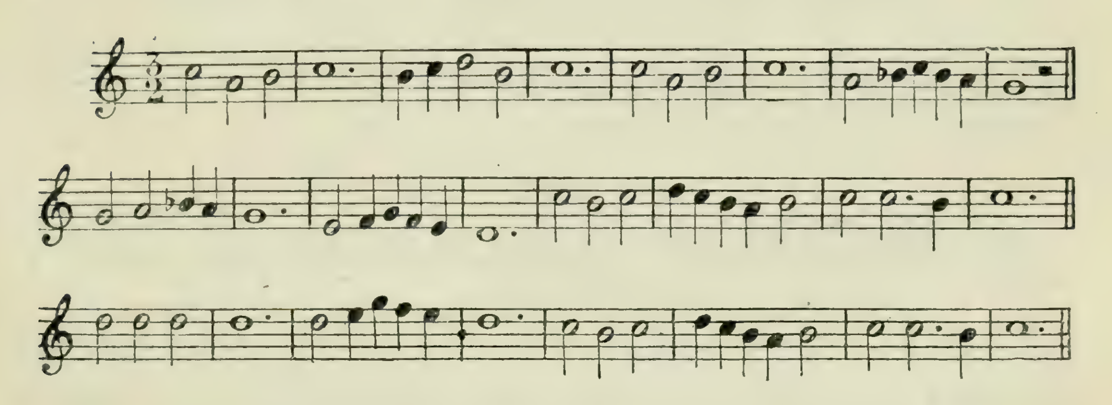
Chant du XVe psaume, chez les juifs espagnols.



Chant du XVIIIe psaume, chez les juifs allemands (1).



Chant du XVIIIe psaume, chez les juifs espagnols.
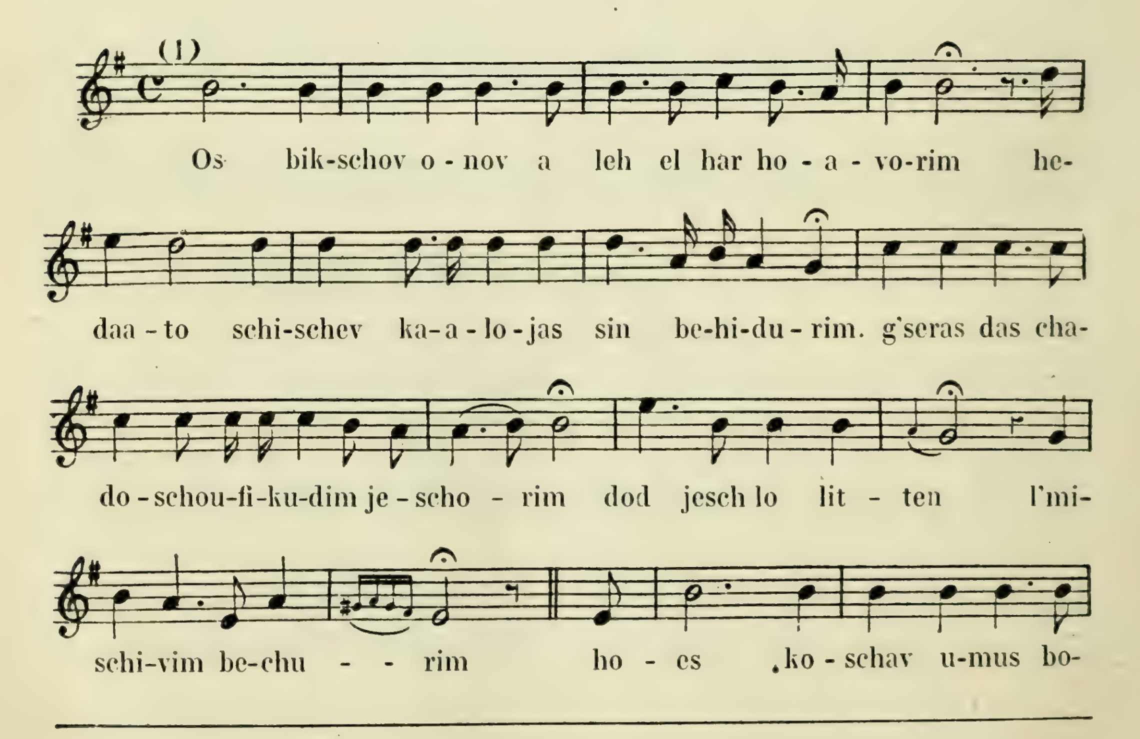


De ces comparaisons, qui pourraient être multipliées, ressort la preuve que ces chants ne sont pas les traductions des accents toniques de la Bible ; que leur caractère n'a rien de commun avec les mélodies orientales; qu'il est européen, et peut-être qu'il indique des chants populaires appliqués à la poésie du psalmiste. On a vu précédemment les motifs qui autorisent à croire que les juifs de l'Égypte et de la Syrie ont conservé des traditions plus vraies de la signification originale des accents toniques, et que leurs chants sont un reflet de ceux du temple de Jérusalem. Le savant musicien (2), dont les pa-

(1) XVIIme psaume de la Vulgate : *Diligam te, Domine, fortitudo mea.*
(2) Villoteau.
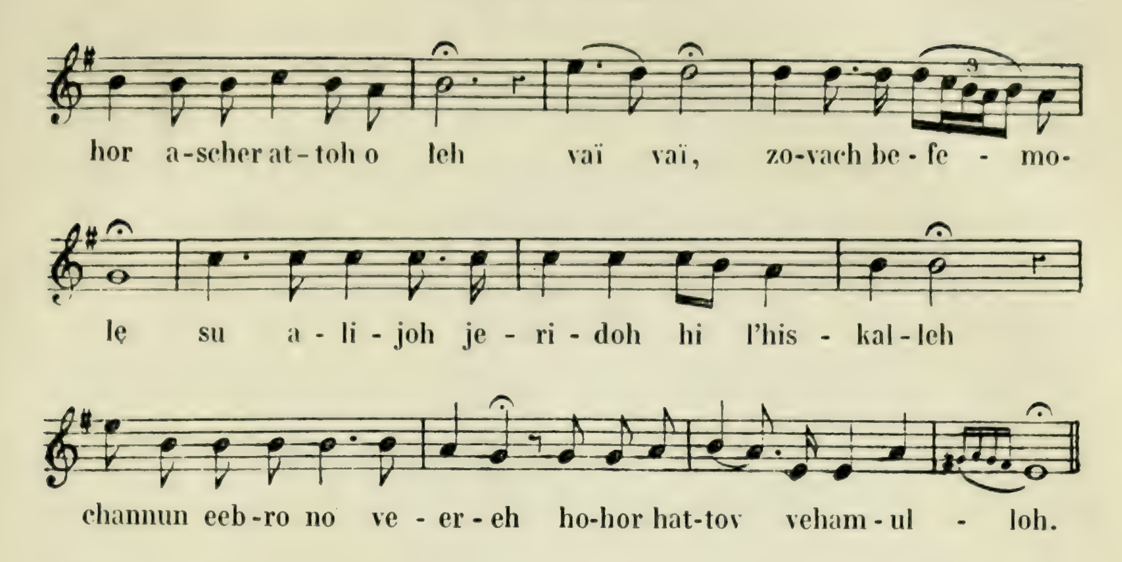
roles ont été citées plusieurs fois dans ce livre, confirme notre opinion à ce sujet.

Mais, si les interprétations israélites des accents toniques du Pentateuque, des Prophètes et des Psaumes, dans les diverses contrées de l'Europe, n'ont pas de valeur historique, il n'en est pas de même de leurs chants traditionnels : ces mélodies des prières liturgiques, confiées à la mémoire du peuple hébreu, ne s'en sont pas plus effacées que les chants populaires et primitifs chez toutes les nations de la terre. Dans la tradition des chants qui résonnent encore, après un temps presque immémorial, au sein de toutes les synagogues, vit le génie sémitique de l'Orient : sans rien exagérer, il est permis de les considérer comme les précieux restes d'un art qui précéda la dispersion des Juifs et l'anéantissement de leur existence politique.

Il est une autre partie de la liturgie musicale des Israélites modernes dont l'antiquité ne paraît pas douteuse, à savoir les *récitations*, qui tiennent à la fois du langage parlé, mais fortement accentué, et du chant proprement dit, avec quelques ornements de goût oriental dans les finales. La même forme se répète sur tous les versets du texte. Comme exemple de morceaux de ce genre, nous donnons ici la complainte de Moïse.



(1) Naumbourg, ouvrage cité, p. 231.



Les chants traditionnels, et les modes de récitation accentuée et mêlée de chant, sont donc les seules parties de la liturgie musicale en usage dans les synagogues de l'Europe qui peuvent être considérées comme dérivant de l'ancienne musique du temple de Jérusalem : les traditions de tout le reste sont à jamais perdues. Les consistoires israélites, d'ailleurs, ne reculent pas devant les innovations dans le culte, au point de vue du chant. Ainsi qu'il a été dit précédemment, l'harmonie s'y introduisit dès le dix-septième siècle, et, depuis le commencement du dix-neuvième, le style de la musique moderne s'y est établi sans contestation. On y entend des solos, duos, trios, quatuors et chœurs, parfois accompagnés de l'orgue et même de la harpe, et qui ne seraient pas déplacés dans une action dramatique. Halévy a composé quelques morceaux de ce genre pour le temple consistorial de Paris, et les recueils de Nathan, de Lovi et de M. Naumbourg en contiennent un grand nombre, destinés à toutes les fêtes hébraïques.

Longtemps opprimés, en butte à des persécutions incessantes et victimes de cruautés inouïes, les juifs courbèrent longtemps la tête; mais, doués en général d'une vive intelligence, armés d'une patience à toute épreuve, ayant foi dans l'avenir et possédant le génie des affaires, ces descendants des Sémites orientaux se sont fortifiés dans le silence, et, devenus puissants par leurs richesses, ils ont prouvé à notre siècle qu'ils n'étaient pas seulement d'habiles calculateurs, de grands négociants et d'ingénieux financiers, des esprits fins et déliés, mais des artistes d'une haute valeur, et surtout des musiciens qui se

sont placés au rang des plus illustres, soit dans la composition, soit dans l'exécution. A tout jamais, les noms de Meyerbeer, de Mendelssohn, d'Halévy seront inscrits parmi ceux des héros de l'art, et toute une phalange de talents distingués, formée de leurs coreligionnaires, leur servira d'escorte dans l'histoire de la musique.

APPENDICE DE L'INTRODUCTION.

APPENDICE DE L'INTRODUCTION.

NOTE A.

Le créateur de l'anatomie comparée, Cuvier, a établi, d'après les résultats de ses études géologiques, que la conformation actuelle du globe terrestre montre partout les traces de grands cataclysmes, qui ont bouleversé toute sa surface, à différentes époques, jusqu'à une certaine profondeur; mais il y a lieu de croire, dit-il, que ces immenses révolutions physiques ont précédé la création de l'homme, car aucun fossile humain ne se mêle aux débris des générations animales qui ont disparu dans ces catastrophes (1). Les géologues formés à l'école de ce savant adoptèrent ses théories de créations successives, qui tour à tour auraient disparu, soit par l'action du feu souterrain, soit par le soulèvement spontané des mers, lesquelles, à diverses époques, auraient englouti tous les êtres animés. A ces immenses bouleversements auraient succédé de nouvelles créations, qui auraient réalisé chacune un progrès sur l'état précédent, et la dernière aurait été celle de l'homme. Ces idées furent en crédit pendant trente ans environ; postérieurement elles ont été abandonnées. Les géologues s'accordent aujourd'hui à reconnaître, avant et après le grand déluge dont on trouve des traditions chez les peuples de l'antiquité, des transformations lentes qui se révèlent dans les couches superposées qui forment l'enveloppe du globe terrestre, à diverses profondeurs.

Il y a, comme on le verra plus loin, de l'intérêt pour l'histoire de la musique dans les conquêtes récentes de la science; de ces conquêtes sont résultées les preuves que l'homme fut contemporain d'espèces animales et végétales éteintes depuis longtemps, et dont on trouve les débris dans les couches géologiques désignées par les noms de *tertiaire* et *quaternaire*, appartenant aux grandes époques qui ont précédé le déluge. Non-seulement des fragments du squelette humain ont été découverts dans ces couches, ou du moins dans le *diluvium*, mêlés aux restes de grands mammifères tels que les mammouths et autres éléphants, les rhinocéros, les hippopotames, les lions, les hyènes et les ours des cavernes, lesquels vécurent originairement en Europe, mais encore des produits industriels de l'espèce humaine

(1) Cuvier, *Recherches sur les ossements fossiles.* (Discours préliminaire sur les révolutions du globe.)

ont été recueillis en nombre immense dans des gisements placés sous diverses latitudes, notamment en France, en Belgique, en Angleterre, en Suisse, en Danemark, en Amérique, et l'on en a formé des musées (1). Parmi ces produits se trouvent des ustensiles en silex taillé, usé et poli, des couteaux, des marteaux en pierre, d'autres instruments façonnés en forme de fer de lance, des têtes de flèches barbelées et autres, et même des essais d'instruments sonores, en pierre, en cornes d'animaux ou en os (2). Non-seulement ils fournissent la preuve de l'existence de l'espèce humaine antérieure au déluge, mais on peut y reconnaître, jusqu'à un certain point, l'état de ses facultés et de son développement intellectuel.

Il ne peut convenir au plan de mon ouvrage d'entrer, sur ce sujet, dans des détails que le lecteur trouvera en abondance dans les livres cités ici; il suffira de rappeler quelques faits principaux qui se rattachent indirectement à l'histoire de la musique. En premier lieu, il est bon de savoir que la science distingue trois âges dans les époques antérieures aux temps historiques, à savoir : 1° *l'âge de pierre*, c'est-à-dire l'âge où l'homme n'eut à sa disposition, pour fournir à sa subsistance et pourvoir à sa défense, que des ustensiles et des armes de pierre; 2° *l'âge de bronze;* 3° *l'âge de fer.* Il y a loin de l'âge élémentaire de pierre à l'âge de bronze, car le bronze n'est pas un produit naturel : il se compose d'un alliage de neuf dixièmes de cuivre et d'un dixième d'étain. Si le cuivre se rencontre en certains gisements à l'état natif, il n'en est pas ainsi de l'étain, métal peu commun qui ne se trouve jamais pur. Or, comme on l'a fait remarquer avec justesse (3): « Découvrir l'existence de ce métal dans son minerai, le dégager de sa « gangue, le mélanger avec le cuivre dans des proportions voulues, couler « le mélange fondu dans un moule, en lui laissant acquérir de la dureté par « un refroidissement lent, sont des opérations qui annoncent beaucoup de « sagacité, et une grande habileté dans la manipulation.... Le nombre et « la variété des objets appartenant à l'âge de bronze en indiquent la longue

(1) Cf. M. Ch. Lyell, l'*Ancienneté de l'homme prouvée par la géologie*, traduction française de M. Chaper (Paris, 1864); *passim*. — *L'Homme fossile en France; appendice à l'Ancienneté de l'homme*, par sir Ch. Lyell (Paris, 1864). P. C. Schmerling, *Recherches sur les ossements fossiles découverts dans les cavernes de la province de Liége* (Liége, 1833-1834). — Marcel de Serre, *Essai sur les cavernes à ossements et sur les causes qui les y ont accumulés;* 3e édit. (Lyon et Paris, 1838). — M. Spring, *les Hommes d'Engis et les hommes de Chauvaux*, dans les bulletins de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, trente-troisième année. 2e série, tome XVIII, p. 479 et suiv. — W. F.-A. Zimmermann, *l'Homme, problèmes et merveilles de la nature humaine*, 6e édit. (Paris, 1865, p. 104-110).

(2) Cf. Boucher de Perthes, *Antiquités celtiques et antédiluviennes* (Paris, 1849). — Pictet, *Traité de Paléontologie*, 2e édit. (Paris, 1853, t. I, p. 146 et suiv.). — Les mémoires et notes de MM. de Quatrefages, Milne Edwards, J. Desnoyers, de Wybraie, Ed. Lartet et H. Chrysty, dans l'*Appendice à l'Ancienneté de l'homme*, de sir Ch. Lyell, intitulé *l'Homme fossile en France* (Paris, 1864).

(3) Sir Ch. Lyell, l'*Ancienneté de l'homme*, etc., p. 10 et 11.

« durée, comme le fait aussi pressentir le contraste entre la grossièreté des « premiers outils, simples répétitions le plus souvent de ceux de l'âge de « pierre, et le travail bien plus soigné des armes de la dernière partie de « cette période.

« La phase suivante du progrès, caractérisée par la substitution du fer « au bronze, indique un grand pas dans la carrière des arts. Le fer, sauf « dans les météorites, ne se présente jamais à l'état naturel (pur), en sorte « que la reconnaissance de ses minerais et la séparation du métal de sa « gangue sont des opérations qui exigent de grands moyens d'observation « et d'invention. La fusion du minerai exige une chaleur intense qu'on ne « peut obtenir que par des moyens artificiels, et en se servant de souffleries « alimentées par le souffle de l'homme, par des soufflets, ou quelque ma- « chine appropriée à ce but (1). »

La durée de ces divers âges est inconnue, mais sans doute elle a été longue, à en juger particulièrement par l'âge de pierre, où l'on trouve les traces de l'existence de l'espèce humaine dans des gisements qui appartiennent à des époques évidemment très-éloignées les unes des autres. Dans quelques-uns de ces gisements, l'homme est contemporain de grandes espèces animales éteintes; dans d'autres, de beaucoup postérieurs, ces espèces ont disparu, et l'on en trouve d'autres en abondance, le renne, par exemple, qui vivait alors au midi de la France, et qui existe encore, mais qui, depuis un temps immémorial, ne se trouve plus qu'à l'extrémité septentrionale de l'Europe, dont le rude climat paraît seul lui convenir (2); d'où l'on peut conclure qu'un changement considérable de position de la terre a dû s'opérer dans cet espace de temps.

Une question importante se présente relativement aux populations qui vécurent dans le long âge de pierre; elle peut se formuler en ces termes: *Y a-t-il indication d'identité de race entre les fragments du squelette humain appartenant aux diverses époques de l'âge de pierre?* Une solution négative de cette question est donnée par les hommes les plus compétents de nos jours. Les crânes ou fragments de crânes fossiles, qu'on a comparés, ont présenté, jusqu'au moment où ceci est écrit, trois variétés très-distinctes. La plus ancienne race, coexistante avec les grands mammifères éteints, est celle qui a été découverte par le docteur Schmerling dans les cavernes d'Engis et d'Engihoul, sur les rives de la Meuse (3). Un crâne, dont l'état de conservation était meilleur que les autres, a offert les carac-

---

(1) *Loc. cit.*

(2) César parle du renne (*de Bello gallico*, lib. VI, 26), mais seulement d'après des renseignements vagues recueillis de la bouche des Germains, et comme existant au-delà de la forêt Hercynienne, dont personne ne connaissait les limites.

(3) *Recherches sur les ossements fossiles découverts dans les cavernes de la province de Liége.*

tères suivants : 1° dimension ordinaire ; 2° forme allongée ; 3° très-faible capacité frontale ; 4° orbites très-grandes avec faible concavité du bord orbitaire ; dents incisives très-grandes, enchâssées verticalement. Les signes caractéristiques de cette conformation sont la faible capacité frontale, qui indique une intelligence bornée, et la grande capacité occipitale, indice du développement des instincts grossiers. D'après les os des membres recueillis en même temps, Schmerling attribue aux hommes de cette race une taille moyenne de cinq pieds et demi. La seule analogie remarquée entre la tête de cette même race et le nègre de l'Afrique est le front fuyant. Un savant anatomiste anglais (1) lui a trouvé de l'affinité avec les races sauvages de l'Australie. Un autre pense que le crâne d'Engis tient le milieu entre ceux de l'Australien et de l'Esquimau (2). Les seuls produits industriels de la race humaine d'Engis sont les ustensiles et les armes de pierre aiguisés par simple cassure, car elle ne connaissait pas l'art de polir ces instruments par le frottement. Les armes et ustensiles en silex recueillis dans le *diluvium* de la vallée de la Somme, par M. Boucher de Perthes, ont le même aspect ; ils sont contemporains et appartiennent vraisemblablement à la même race (3).

A une époque évidemment postérieure appartient une autre race dont on a découvert les ossements en 1842, dans une caverne de la montagne de Chauvaux (province de Namur), près de la Meuse (4). Ces os étaient enchâssés dans une couche de stalagmite qui ne pouvait être brisée que par le marteau ; ils avaient été cassés par le milieu ou par les extrémités, pour en tirer la moelle. On y reconnaissait ceux des membres de femmes et d'enfants mêlés à des os de bœufs énormes, d'élans, d'aurochs ou bisons de Lithuanie, de lièvres, de martres, d'oiseaux. Parmi ces restes, un seul crâne entier a été trouvé ; les autres étaient fracturés et confondus avec des mâchoires brisées et un grand nombre de dents répandues çà et là. Le crâne était celui d'un jeune individu de race brachycéphale, c'est-à-dire à tête de petite dimension. Le front était fuyant, les tempes aplaties, les narines larges, les arcades alvéolaires très-prononcées, les dents dirigées obliquement, l'angle facial inférieur à 70 degrés. M. Spring remarque que ces caractères sont ceux des Papous, ou populations noires de l'Océanie. Dans le grand nombre de restes d'animaux ruminants qui se trouvaient mêlés aux ossements humains, il n'y avait aucun squelette de tête, ni cornes de bœuf, ni bois de cerf ou d'élan : les animaux étaient évidemment des produits de

---

(1) M. le professeur Huxley.

(2) M. Carl Vogt, *Vorlesungen ueber den Menschen*, t. II, p. 73.

(3) *Antiquités celtiques et antédiluviennes.*

(4) M. A. Spring, *Sur les ossements humains découverts dans une caverne de la province de Namur*, dans les bulletins de l'*Académie royale de Belgique*, tome XX, pages 427-443.

chasse qui avaient été dépecés avant d'être introduits dans la grotte. Il ne faut pas oublier que parmi ces débris se trouvaient des cendres, des fragments de charbon végétal, ainsi que de petites portions de briques ou d'argile calcinée. Les conclusions de M. Spring, après un long examen de tous ces objets et des lieux qui les contiennent, sont : 1° que les êtres humains de la caverne de Chauvaux sont postérieurs au déluge; 2° qu'ils sont antérieurs aux Celtes et identiques aux Indiens occidentaux; 3° et enfin, que les ossements de cette caverne sont les restes d'un festin de cannibales.

On a objecté, contre la grande antiquité relative des hommes de la caverne de Chauvaux, que ces restes sont ceux de la population qui s'établit dans les Gaules aux époques historiques; à cette objection, M. Spring répond d'une manière victorieuse en ces termes : « Convenons tout de suite « qu'en effet aucun intervalle ne semble avoir séparé le règne des hommes « de Chauvaux de celui des peuples historiques qui sont venus, plus tard, « les chasser devant eux et qui les ont en partie exterminés; mais affirmons « en même temps qu'il n'y a pas eu de confusion entre les premiers, qui « étaient de race brachycéphale (à petite tête), et les seconds, qui étaient « tous de race dolichocéphale (à tête allongée). Affirmons, en outre, que, pen- « dant de longs siècles peut-être, le sol a été possédé exclusivement par les « hommes de Chauvaux. Ils marquent une période à part dont les vestiges « se retrouvent ailleurs (1). »

Nous connaissons donc déjà deux races humaines très-distinctes, à savoir celle des hommes antédiluviens, dont on retrouve les restes fossiles dans les cavernes d'Engis, d'Engihoul, dans le diluvium de la vallée de la Somme, près d'Abbeville et d'Amiens, dans le comté de Norfolk, en Angleterre, ainsi qu'en beaucoup d'autres lieux, et celle des hommes postdiluviens de la caverne de Chauvaux, dont les traces se font remarquer en divers autres gisements. Les résultats importants des recherches faites par MM. Ed. Lartet et H. Christy, dans le Périgord, ont fait connaître une autre race humaine, plus ancienne que celle des hommes de Chauvaux, laquelle fut douée d'une organisation très-supérieure et dont les produits sont les signes d'une civilisation plus avancée (2).

Les grottes du département de la Dordogne, particulièrement de Moustier, de la Madeleine et d'Eyzies, commune de Tayac, arrondissement de Sarlat, explorées par ces savants, leur ont donné les résultats les plus importants en ce qui concerne cette race si intéressante. La haute antiquité de son existence, dans la partie méridionale de la France qui avoisine les

(1) M. A. Spring, *les Hommes d'Engis et les hommes de Chauvaux,* bulletins de l'Académie royale de Belgique, tome XVIII, 2e série, p. 497.

(2) Cf. l'*Homme fossile dans le Périgord*, mémoire de MM. Lartet et Christy, dans la *Revue archéologique* (1864), et dans l'Appendice de l'*Ancienneté de l'homme* de M. Lyell, intitulé l'*Homme fossile en France*, p. 135 et suiv.

Pyrénées, est démontrée par sa contemporanéité avec le renne, dont les os sont mêlés aux siens, et dont le bois est employé dans la fabrication de divers ustensiles. Cet animal, qui ne vit que dans les pays où le froid est le plus intense, n'a pu exister en France, vers les Pyrénées, que dans la période excessivement reculée appelée par les géologues *postglaciaire*. Les armes et outils en silex, fabriqués par les hommes de cette race, sont taillés avec une habileté remarquable; les ornements gravés qui les décorent accusent, par leur symétrie, un certain génie naturel chez leurs auteurs. Ces ustensiles sont aussi d'un usage plus commode que les produits d'une autre race, étant pourvus d'espèces de poignées par lesquelles on peut les saisir, ou disposés pour recevoir un manche. Parmi les objets fabriqués avec le bois de la tête du renne sont des flèches barbelées, des poinçons et des aiguilles. Celles-ci sont affilées et ont la tête percée d'un chas. Elles servaient sans doute à coudre les peaux provenant de la chasse et dont se vêtaient ces hommes d'un monde oublié. Comme font encore les Esquimaux, ils tiraient le fil nécessaire à ce travail des tendons du renne fendus et finement divisés, ainsi que le prouvent les entailles faites aux canons du renne, près de leur articulation inférieure, pour en détacher les tendons (1).

Cette même race privilégiée s'était élevée jusqu'à l'idée de représenter la nature par l'art : les savants archéologues qui l'ont fait connaître ont trouvé, dans la caverne d'Eyzies et dans une autre, à Langerie-Basse, hameau des mêmes localités, des figures de mammifères gravées au simple trait, et assez bien caractérisées pour qu'on y reconnaisse l'espèce bovine; et, ce qui est plus remarquable encore, dans la même station de Langerie-Basse, ils ont trouvé un poignard ou sorte d'épée, détachée tout d'une pièce du merrain d'un bois de renne. C'est une véritable sculpture, dont on peut voir la description intéressante avec la figure dans le mémoire de MM. Lartet et Christy (2). Des observations faites par ces savants, il résulte que la race humaine dont il s'agit n'atteignait pas la taille moyenne des populations actuelles de l'Europe.

Une quatrième variété de race humaine a laissé des témoignages certains de son existence dans les tourbières du Danemark, ainsi que dans les immenses dépôts d'écailles d'huîtres et d'autres mollusques comestibles qui se trouvent sur les côtes du Jutland, des îles danoises et de la Suède (3). Ces dépôts renferment aussi des ossements brisés d'animaux, des os d'oi-

---

(1) Cette observation, faite par MM. Lartet et Christy, est consignée dans une note de leur mémoire.

(2) *Revue archéologique*, avril 1864, et dans l'*Homme fossile en France*, appendice de sir Ch. Lyell, p. 155-170, fig. 5, 7. 8, 10. Il n'est pas inutile de rappeler ici que ces objets ont été vus à l'Exposition universelle de Paris, en 1867, dans la section de l'histoire du travail humain.

(3) Ces monticules, appelés dans le pays *Kjok-Kenmœding*, c'est-à-dire *débris de cuisine*, ont une hauteur qui varie de 1 à 3 mètres, et la masse a quelquefois 300 mètres de long sur 45 ou 60 de large.

seaux et de poissons, ainsi que des haches et autres instruments de silex, différents de ceux des autres races; ces instruments sont polis et les tranchants sont affilés par le frottement, tandis que ceux des autres races sont façonnés par la percussion. Des crânes humains ont été extraits du fond des tourbières et d'anciens tumulus qu'on croit remonter à une époque ancienne de l'âge de pierre, bien que postérieure au déluge. Ces crânes sont petits et ronds; les naturalistes danois ont constaté qu'ils ont beaucoup d'analogie avec ceux des Lapons actuels. Les os dont ils sont accompagnés démontrent que les hommes de cette race étaient de petite stature.

Les quatre variétés d'hommes dont il vient d'être parlé vivaient de la chasse et de la pêche, comme le prouvent les débris de mammifères, d'oiseaux, de poissons, et les coquilles, accumulés dans les lieux qui leur ont servi de demeures. Parmi les résultats des recherches faites jusqu'à ce moment, se trouve une cinquième variété, différente des autres en ce qu'elle construisait elle-même ses habitations, les mettait à l'abri des animaux malfaisants et des attaques des ennemis; qu'elle avait adopté le système d'associations par villages; qu'elle se nourrissait de végétaux et cultivait la terre. Les traces de son existence sont une des découvertes les plus récentes. « Pendant l'hiver de 1854, les eaux du lac de Zurich avaient été extraor- « dinairement basses; elles s'étaient retirées à une grande distance et « avaient laissé le limon du fond à découvert. Ce limon contenait un grand « nombre d'outils de pierre, des os et des cornes taillés, des poteries, des « noisettes et des végétaux divers à demi pourris. Il se trouvait, en outre, « enfoncés perpendiculairement dans le lit du lac, des pilotis au nombre « d'environ *cent mille;* chacun de 20 à 30 centimètres de diamètre, et tous « régulièrement disposés à la distance de 30 à 40 centimètres les uns des « autres. L'esprit sagace de M. Ferdinand Keller, secrétaire de la Société « des antiquaires de Zurich, découvrit bientôt que ces pilotis étaient les « fondations d'un village antique antérieur aux âges de bronze et de fer, « et que les objets de pierre et d'os dataient d'un peuple antédiluvien. » Cette dernière déduction est peut-être empreinte d'un peu trop d'enthousiasme. Quoi qu'il en soit, « la découverte produisit une sensation immense et « devint le point de vue de recherches auxquelles les principaux naturalistes « et antiquaires de la Suisse prirent part avec une ardeur et une intelli- « gence qu'on doit admirer. On trouva peu à peu de semblables villages « dans tous les lacs de la Suisse, dans les lacs de la Lombardie et dans « ceux de la Bavière. Dans la Suisse seulement on en connaît déjà deux « cents (1). »

A Wangen, près de Stein, sur le lac de Constance, existait une des plus anciennes habitations lacustres : on y a trouvé des hachettes de serpentine

(1) M. A. Spring, *les Hommes d'Engis et les hommes de Chauvaux; Bulletin de l'Académie royale de Belgique,* 2e série, t. XVIII, p. 500-501.

et de diorite, avec des têtes de flèches de quartz, des fragments de tiges de froment, de beaux épis d'orge semblables à ceux qui accompagnent souvent les momies d'Égypte, une autre espèce de graine, des pains ronds et plats. « Le tout, dit M. Ch. Lyell, montre clairement que, pendant la période de « pierre, toutes ces céréales étaient cultivées par les habitants des lacs, « qui d'ailleurs avaient réduit à l'état domestique le chien, le bœuf, le mou- « ton et la chèvre (1). » Ajoutons qu'en 1862, des fragments d'étoffes de lin tissé et tressé ont été découverts dans six emplacements d'habitations lacustres.

Au milieu d'une profusion de restes d'animaux trouvés dans ces localités, on n'a rencontré qu'un petit nombre d'os humains, et jusqu'ici un seul crâne, extrait à Meilen, sur le lac de Zurich : il offre un intermédiaire entre les crânes de formes rondes et allongées et a de l'analogie avec le type dominant encore en Suisse (2).

Nous voici parvenus au point où il est possible d'aborder cette question primordiale : *Quelle a pu être la nature de la musique aux premiers jours de l'existence de l'espèce humaine, à raison de la conformation des races et de leurs aptitudes* (3)? Un tel problème serait insoluble, si l'on ne trouvait chez certaines populations de l'âge moderne des enseignements sur ce que furent les races identiques en d'autres temps. Quiconque s'est livré sérieusement aux études anthropologiques et psychologiques, concernant le dé-

---

(1) L'*Ancienneté de l'homme prouvée par la géologie*, p. 21.

(2) Rüttmayer, *Die Fauna der Pfahlbauten in der Schweiz* (Zurich, 1861, p. 181).

(3) Il n'est pas de mon sujet d'entrer dans la question si controversée de l'origine des races humaines, ni de me ranger dans le parti des unitaires ou dans celui de leurs adversaires : je me borne à constater le fait de la variété en lui-même, sans faire d'infructueux efforts pour remonter à la cause. M. Prichard, savant physiologiste et partisan décidé de l'unité d'origine, a néanmoins reconnu la réalité des variétés d'aspect dans son *Histoire naturelle de l'homme*, etc. (Paris, 1843, 2 vol.). M. de Gobineau, auteur d'un livre de grande valeur, bien que trop systématique (*Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris, 1853-1855, 4 vol.), s'y exprime en ces termes sur ce sujet : « Les races actuelles sont donc des bran- « ches bien distinctes d'une ou de plusieurs souches perdues, que les temps historiques « n'ont jamais connues, dont nous ne sommes nullement en état de nous figurer les carac- « tères même les plus généraux; et ces races, différant entre elles par les formes exté- « rieures et les proportions des membres, par la structure de la tête osseuse, par la con- « formation interne du corps, par la nature du système pileux, par la carnation, etc., « ne réussissent à perdre leurs traits principaux qu'à la suite et par la puissance des croi- « sements.

« Cette permanence de caractères génériques suffit pleinement à produire les effets « de dissemblance radicale et d'inégalité, à leur donner la portée de lois naturelles, et à « appliquer à la vie physiologique des peuples les mêmes distinctions que j'appliquerai plus « tard à leur vie morale.

« Personne ne sera tenté de le nier, il plane au-dessus d'une question de cette gravité « une mystérieuse obscurité, grosse de causes à la fois physiques et immatérielles. Certaines « raisons ressortant du domaine divin, et dont l'esprit effrayé sent le voisinage sans en devi- « ner la nature, dominent au fond des plus épaisses ténèbres du problème, et il est bien « vraisemblable que les agents terrestres, auxquels on demande la clef du secret, ne sont « eux-mêmes que des instruments, des ressorts inférieurs de la grande œuvre. » T. I, p. 225-227.

veloppement industriel et moral de l'humanité, sait qu'il a été toujours en raison de la conformation physiologique des races, laquelle était plus ou moins favorable à l'activité de l'intelligence et du sentiment. On ne connaît ni la force vitale ou organique en soi, ni son mode d'action. Les phénomènes seuls sont connus. Or, de l'analogie ou de la diversité des phénomènes, nous sommes conduits par induction à supposer des causes semblables à des effets analogues, et dissemblables à des phénomènes divers. Par l'identité d'organisation physiologique de certaines races antédiluviennes, ainsi que d'autres qui vécurent dans le long âge de pierre, avec les populations australiennes, nous sommes autorisés à déclarer que les chants de celles-ci nous instruisent de ce que furent ceux des premiers hommes doués des mêmes facultés. En examinant les misérables mélodies des peuples sauvages de l'Océanie, rapportées dans l'Introduction de cette Histoire, on aura une notion précise de ce que furent celles que répétèrent les échos du monde antédiluvien. Les uns et les autres ont dû se former dans les limites étroites d'une échelle de trois ou quatre sons, car l'organisation de ces races humaines ne leur a pas permis d'aller au delà.

Par des séries d'observations réitérées, on est arrivé à reconnaître dans le cerveau humain le siége des facultés de l'âme. Partagé en deux lobes dont l'antérieur paraît spécialement affecté aux fonctions intellectuelles, et dont l'autre préside à la sensibilité par son prolongement appelé *moelle épinière*, il est le point de départ du système nerveux, source de toute sensation. Par les faits d'expérience, on a reconnu que la capacité relative du cerveau est le signe du degré de développement de l'intellect. Un cerveau dont les lobes sont volumineux indique en général des aptitudes d'un ordre supérieur; un cerveau étroit, dont le front est fuyant, dont les tempes sont déprimées, et dont la partie postérieure ou occipitale est relativement développée, indique une intelligence bornée et des penchants grossiers et parfois cruels. Le crâne se moule sur le cerveau, et sa forme ainsi que sa capacité offrent des signes certains des penchants et de la portée intellectuelle de la race dont il est le type. Cette loi de conformation de l'espèce humaine ne présente pas d'exception dans les populations répandues sur la surface du globe (voyez la note B).

Si donc nous examinons ce qu'est la musique, ou le chant, chez certaines populations encore existantes, et analogues ou identiques, par la forme de la tête, aux races antédiluviennes (1) ou antérieures aux temps historiques, dont a retrouvé les crânes et des traces de l'état social, nous pour-

(1) Voir, à ce sujet, les notes de M. le professeur Huxley, d'Édimbourg, à la suite du mémoire de M. Samuel Laing intitulé *Pre-historic remains of Caithness;* Édimbourg, 1866, in-8°. On y trouve d'intéressantes observations anatomiques sur les crânes des deux races antédiluviennes brachycéphale et dolichocéphale, ainsi que de curieux rapprochements entre ces crânes et des crânes australiens.

rons, par ces rapprochements et par le nombre des spécimens, parvenir à des conclusions probables sur ce que furent les rudiments de l'art aux premiers âges du monde. Nos études sur ce sujet nous conduiront indubitablement à la découverte de la loi de capacité musicale des races, à raison de leur conformation cérébrale. Remarquons que ce n'est pas seulement par la forme identique de la tête que certaines populations sauvages des temps modernes montrent leur analogie avec les plus anciens habitants de l'Europe, car la ressemblance est également saisissable par la similitude des mœurs et des usages. Sir Charles Lyell a dit à ce sujet : « Les ressem- « blances entre ces anciens crânes et leurs analogues modernes de l'Aus- « tralie ont un immense intérêt pour qui réfléchit que la hache de pierre « est aussi bien l'arme et l'instrument du sauvage moderne que du sauvage « des temps passés ; que l'un utilise les os du kangouro et de l'émeu, « comme l'autre le faisait de ceux du daim et du renne ; que l'Australien « entasse les coquilles des mollusques qui lui ont servi de nourriture en « monticules qui représentent les amas de débris ou *kjokken-moeddings* du « Danemark ; et enfin, qu'au-delà du détroit de Torrès, une race, sœur de « la race australienne, se trouve au nombre des rares peuplades qui cons- « truisent encore leurs demeures sur pilotis comme celles des anciens « lacs de la Suisse (1). » Remarquons aussi que, semblables à l'ancienne population dont on a retrouvé les restes dans la caverne de Chauvaux, les sauvages des archipels de l'Océanie et de certaines contrées américaines sont anthropophages et fendent ou cassent les os de leurs prisonniers pour en tirer la moelle.

Concluons et disons que les races sauvages ne progressent pas, à moins que ce ne soit par imitation des peuples civilisés, et qu'après des milliers d'années elles sont ce qu'elles étaient à leur origine. Il y a toutefois des degrés entre elles, d'une part, parce qu'il y a diverses nuances dans la conformation de leur crâne, de l'autre, parce que les circonstances dans lesquelles elles sont placées ne sont pas identiques. Écrasées par la rigueur du climat, certaines peuplades sont incessamment en lutte avec ses rudes atteintes et ne sortent de leurs misérables huttes qu'afin de pourvoir à leur existence par les plus pénibles travaux. Pour d'autres tribus, les ressources d'alimentation sont à peine suffisantes. D'autres, plus heureuses, existent sous un ciel favorable à la vie et sont abondamment pourvues de toutes choses ; chez celles-ci, l'intelligence paraît plus active ; leurs ustensiles sont plus ingénieux, leurs pirogues mieux construites, et leur aptitude musicale paraît supérieure.

---

(1) Ouvrage cité, p. 92. — M. Lyell dit aussi, dans un autre chapitre de son livre (p. 12) ; « J'ai vu, aux États-Unis, dans le Massachussett et dans la Géorgie, etc., de pareilles cons- « tructions. »

Note B.

La destination fatale de certaines races humaines à l'état perpétuellement sauvage, sauf le cas de communication avec d'autres races et d'imitation de celles-ci, cette fatalité, dis-je, répugne à quiconque a le sentiment du libre arbitre, sans lequel le sens moral et la loi du devoir n'existeraient pas. Il ne faut pas moins que l'évidence universelle des faits pour combattre la possibilité d'application de la règle morale aux tribus déshéritées des avantages intellectuels dont jouissent les races supérieures. M. Ch. Renouvier, qui a traité cette question avec un talent remarquable, dans ses *Essais de critique générale* (1), ne voit dans les tribus sauvages et cruelles que des peuples dégénérés de leur état primitif, par l'usage même de la liberté, qui les a jetés dans la voie des mauvais penchants. « La réflexion, dit-il, la raison, la liberté, ont appartenu aux premiers hommes, « par cela seul qu'ils étaient hommes. Mais ce sont des puissances qui, « conformément à une loi générale des fonctions humaines, n'ont pu passer « à l'acte qu'à mesure de l'expérience, ni devenir en chaque personne des « facultés dont elle n'a clairement conscience qu'en proportion même de « l'exercice qui en avait été déjà fait, ni s'élever un peu haut, si ce n'est « à la longue et après que les rapports multipliés et croissants entre des personnes diverses, entre celles-ci et le monde extérieur, eurent apporté un « contingent suffisant de connaissances, d'applications et d'épreuves. C'est « ainsi d'ailleurs que les choses se passent pour chacun de nous (2). »

Oui, sans doute, c'est ainsi que nous nous éclairons progressivement, mais parce que précisément l'organisation de notre race nous met en possession de la faculté du progrès; qu'en peut-on conclure en faveur de populations qui, après des milliers d'années, se trouvent aujourd'hui dans la situation d'une race antédiluvienne, ayant la même conformation cérébrale, et se portant aux mêmes actes de cruauté? Partisan exclusif de la liberté, nonobstant les faits que peuvent lui opposer le géologue, l'archéologue, l'anatomiste, l'ethnographe et l'historien, M. Renouvier est inébranlable dans sa foi. Il y a de l'intérêt à le suivre dans ses efforts pour échapper à cette autorité des faits, qu'il transforme parfois en hypothèses; on en jugera par cet extrait de son livre :

« En résumé, nous comprenons, sans avoir besoin de résoudre le problème de l'unité ou de la pluralité des races humaines, *et en supposant au besoin l'unité,* que les temps les plus reculés où remonte l'induction historique nous puissent montrer d'un côté des tribus à mœurs patriarcales,

---

(1) Particulièrement dans le quatrième, intitulé *Introduction à la philosophie analytique de l'histoire* (Paris, 1864).

(2) *Ibid.*, p. 7.

comme dans la Bactriane et dans la Mésopotamie, de l'autre des hordes sauvages, semblables à ce que renferment encore l'Afrique et la Papouasie. L'abîme qui sépare une famille pure d'une famille déchue n'est pas autre en sa profondeur que celui qu'on peut sonder journellement entre deux membres d'une même société. Ici le goût du travail et des joies honnêtes, là la passion du libertinage et de la rapine. Là, comme ici, la liberté a fait son œuvre, et la solidarité a fait la sienne. Seulement, une tribu corrompue depuis des milliers d'années infuse dans le sang et la passion de ses membres des instincts de seconde nature qui exigeraient un temps proportionné pour être amendés ou détruits.

« Au reste, les tentations et les épreuves, les conséquences diverses qu'elles peuvent avoir n'appartiennent pas aux individus seuls; des peuples entiers y sont soumis. Les nombreuses tribus que nous voyons aujourd'hui si dégradées peuvent n'avoir pas toutes la même antiquité dans le mal, et il s'en faut qu'elles y plongent à la même profondeur. Plusieurs d'entre elles semblent se trouver, à quelques égards, dans un état moral peu éloigné de celui qui dut suivre les temps primitifs. Plusieurs sont descendues si bas, que rien n'est au-dessous. L'épreuve la plus violente que les unes et les autres aient subie, avec de bien différentes issues, est incontestablement la famine...... Cette crise, en tout temps, en tous lieux, le rapport de la loi des populations avec celles des climats, des saisons et des subsistances, ne cesse de l'entretenir, quoique adoucie et transformée aujourd'hui pour nous, grâce aux lois de la capitalisation et du commerce. Mais elle s'est produite jadis et se produit encore sur certains points comme une question de vie et de mort. Aucune race, aucun groupe social certainement n'y ont échappé. Remontons encore une fois à l'antiquité la plus haute, et voici ce que nous pourrons constater avec autant d'assurance que si nous eussions été témoins et acteurs de ces scènes fatales. Certaines tribus adoptèrent pour unique solution de l'énigme de la vie la chasse de l'homme, les guerres d'extermination, l'anthropophagie, les sacrifices humains; car, sous l'impression de l'horreur des actes, s'engendrèrent des idées religieuses en harmonie avec les pratiques : celles-là, il est douteux qu'elles aient jamais pu se relever, du moins sans un secours étranger. Certaines autres résistèrent au mal, mais passivement, et courbèrent la tête en laissant la nature accomplir son œuvre de destruction. Les dernières souffrirent aussi avec patience, mais rien au-delà de l'inévitable, et, pensant à l'avenir dans les maux du présent, se créèrent courageusement la ressource du travail et celle des migrations. Cette triple disposition morale est encore facile à observer dans les cas analogues, même sur un radeau parmi les naufragés, là où nul chemin ne paraît ouvert aux inspirations du devoir et de l'énergie.....

« J'ai fait abstraction de l'unité ou de la diversité d'origine des races. Ainsi le voulait mon sujet, parce que j'avais à établir dans la question du

bien et du mal quelque chose de supérieur à la race même, à la race physique primitive. Je crois avoir fait comprendre, en effet, la formation des races éthiques dans l'humanité; leur opposition fatale après un temps suffisant d'exercice de la liberté. Rétablissons maintenant les hypothèses écartées. Si les races les plus tranchées sont physiquement unes à l'origine, comme elles l'ont été moralement, je n'ai rien à changer, rien à ajouter à mon analyse des premiers développements de la passion et de la volonté. Restent seulement des difficultés biologiques et archéologiques où les plus compétents me semblent très-embarrassés. Si elles sont physiquement diverses, au point de constituer originairement des espèces (mais fusibles entre elles, comme il est de fait), et je suis de ceux qui le croient, la similitude morale demeurant doit être le point de départ du moraliste (1). Que l'historien prête aux races indépendantes différents degrés ou qualités de puissance, une prédominance plus ou moins marquée de la sensibilité et de certaines passions, ou au contraire, un premier état passionnel plus favorable à l'avénement formel de la réflexion (2); que pour faciliter en apparence leur tâche, les auteurs d'une soi-disant philosophie de l'histoire cherchent en dehors de l'homme la cause essentielle de ce qui lui est le plus propre et le plus intime, et, voyant la direction morale que chaque race a tracée, la qualifient à leur gré de loi géographique, il n'importe. Accorde-t-on que toutes ont été libres? Cela suffit. Libres réellement, libres également, les coefficients externes de leurs développements divers ne viendront qu'à un rang subordonné vis-à-vis des conséquences fatales de leurs premières déterminations libres. Nécessitées et prédéterminées, si elles l'ont toutes été, la question est autre, et je ne reviendrai pas sur les motifs longuement exposés de ma ferme croyance en la liberté humaine. Si enfin quelques-unes ont été libres et les autres non, celles-ci cessent d'appartenir à l'humanité dont elles se détachent par le caractère le plus éminent : l'histoire morale les ignore; l'humanité véritable n'aura pas pour elles d'autres sentiments ni d'autres devoirs que pour les animaux, esclaves naturels, incapables comme elles de la pleine conscience et du progrès qui en dépend.

« Rien ne nous autorise à déclarer certaines races primitivement dépourvues de l'apanage essentiel de l'homme. Il s'ensuivrait une anomalie choquante dans les rapports de l'intelligence et des passions avec les fonc-

(1) M. Renouvier fait ici une pétition de principe; car la similitude morale entre des races humaines dont les conformations physiques, cérébrales surtout, sont différentes, étant précisément le point contesté et l'objet de la difficulté, il ne peut l'invoquer comme résolu dans le sens de sa thèse.

(2) L'historien ne prête pas aux races diverses des degrés ou des qualités de puissance; il constate l'état réel des choses, et trouve simplement, dans un fait scientifique qui ne se conteste plus, la cause patente des différences intellectuelles et morales entre ces races; cette cause, la seule qui se présente dans ses recherches, est la conformation cérébrale.

tions volontaires, puisque nous ne saurions introduire entre les plus différents des êtres humains la moindre distinction spécifique au point de vue de ces rapports : ils ont tous le langage, les grandes affections communes, le pouvoir de procéder avec réflexion à la poursuite de leurs fins. Aucune hypothèse tolérable ne rendrait compte de l'état des races les plus abaissées. On ne voudrait pas alléguer une méchanceté naturelle, car nul animal n'est méchant, nul instinct condamnable comme tel, et le mal moral ne se comprend que dans une conscience libre; et toutefois on ne pourrait nier chez les sauvages l'existence de ces qualités de l'acte que la liberté seule explique en nous, je veux dire la malice cruelle, le caprice en quelque sorte profond, la ruse savante et prolongée, et les éclats de perversité sensibles jusque dans les jeux et dans les fêtes. Une dernière considération ne doit pas échapper à un homme de notre race : c'est que ses propres ancêtres ont touché à cet état de liberté obscurcie et de passions simulant l'instinct où tant de tribus sont et demeurent sous nos yeux. Si la liberté les en a relevés à la longue, la liberté les y avait fait tomber. Ainsi, une puissante analogie doit nous porter à conclure que les hommes les plus dégradés sont partis primitivement comme eux de la conscience libre et de la table rase de la moralité. Si la liberté et la conscience du bien et du mal n'avaient point été données à l'origine, il ne serait plus possible de nous en représenter le commencement et d'en trouver la place au milieu de la chaîne interrompue des phénomènes (1). »

Dans cette protestation contre la destination fatale de certaines populations pour un état moral inférieur à celui d'autres races privilégiées, M. Renouvier ne paraît pas attacher assez d'importance au rôle de l'intelligence dans les déterminations de la liberté. Chez les peuples dont l'origine se trouve dans la race aryenne, tous les individus ne sont pas doués de cette faculté au même degré : il y en a chez qui elle n'est qu'à l'état élémentaire. L'éducation y supplée, et, chez les indidivus placés dans cette catégorie, les déterminations de la conscience sont dictées par les habitudes contractées dans le milieu plus ou moins moral où se sont écoulées leur enfance et leur jeunesse. Il n'en est pas ainsi à l'égard d'une race tout entière dont l'intelligence débile n'a d'exercice que pour satisfaire aux nécessités les plus impérieuses de la vie, et pour obéir à certains penchants dont le cercle est assez étroit. Pas de libre arbitre sans la conscience du bien et du mal; or certaines tribus sauvages n'ont conscience que de leurs besoins, de leurs jouissances et de leurs souffrances. Pour tout le reste, ils n'ont d'autres guides que leurs instincts passionnés. Il résulte de la théorie de M. Renouvier, qu'il n'admet pas l'influence de la conformation cérébrale pour expliquer l'infériorité patente de certaines races : il oublie donc l'idiot? Il oublie ce que la science a constaté dans les milliers d'expériences des

(1) Introduction à la Philosophie analytique de l'histoire, p. 78-84.

physiologistes; il oublie enfin que ces expériences sont devenues le point de départ de la véritable anthropologie (1)?

Est-il vrai, comme le dit le philosophe dont les paroles viennent d'être rapportées, que si les races inférieures n'ont pas eu à l'égal des autres, après la création, le sens moral et la liberté, elle cessent d'appartenir à l'humanité? Doivent-elles être confondues, comme il dit, avec les animaux domestiques? Non, certes, car il le dit lui-même, *elles ont toutes le langage, les grandes affections communes, le pouvoir de procéder avec réflexion à la poursuite de leurs fins;* entre elles, même, il y a des degrés. Les sauvages sont donc des hommes, et nous devons les considérer et les traiter comme tels : seulement leur intelligence a moins de portée que celle des peuples civilisés, et le progrès par intuition leur est interdit.

Quant à la race perfectible dont nous descendons, elle ne peut échapper à la responsabilité morale des crimes dont elle s'est souillée et qui remplissent son histoire, car elle avait été douée des facultés nécessaires à la liberté. Mais elle avait aussi les passions, causes actives et perpétuelles de ses égarements.

NOTE C.

La question de l'origine des peuples de l'Amérique est une des plus difficiles de celles qui concernent l'espèce humaine. Longuement débattue, elle a donné lieu à divers systèmes dont chacun s'appuie sur des probabilités qui ne peuvent être méconnues, mais dont aucune ne donne la solution complète des difficultés.

Le célèbre rabbin Manassès ben Israël a émis l'opinion que les habitants du Mexique et du Pérou avaient pour origine une colonie hébraïque qui, voulant se soustraire aux malheurs de la captivité, fut poussée par les vents et les courants dans l'Océan, et aborda le continent américain (2). Les arguments de Manassès en faveur de cette hypothèse sont nombreux et présentés avec habileté. Longtemps auparavant, Grégoire Garcia avait rapporté, dans son livre intéressant sur l'origine des Américains (3), une ancienne tradition espagnole conforme à l'opinion de Manassès.

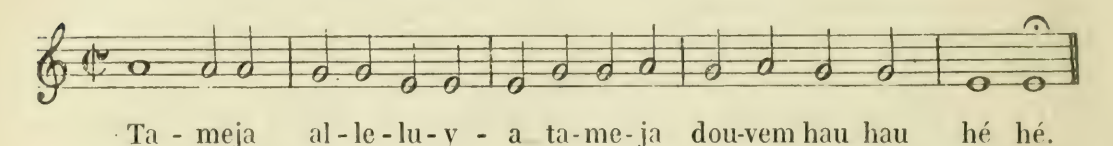
---

(1) Le médecin philosophe J. Müller, professeur d'anatomie et de physiologie à l'université de Berlin, a très-bien établi que l'existence de l'âme est indépendante de la structure du cerveau, et qu'elle est déjà dans le germe fécondé, mais que ce principe vital ne déploie sa liberté et son activité que dans le cerveau, parce que là il trouve l'organisation nécessaire tant pour recevoir les impressions des conducteurs sensibles que pour agir sur les appareils moteurs. « La conscience, dit-il, la pensée, la volonté, la passion, ne sont possibles que dans « le cerveau, et quoique le principe duquel émanent les idées, les pensées, etc., existe à l'état « latent dans le germe fécondé, il faut que ce germe animé crée l'organisation entière de « l'encéphale. » *Manuel de physiologie,* traduit de l'allemand par Jourdan, t. I, p. 715 (Paris, Baillière, 1845).

(2) Cf. le livre intitulé *la Esperanza de Israël*, Amstel., 1650, dont il y a des éditions en plusieurs langues.

(3) *Origen de los Indios*, Valence, 1607, p. 11.

Postérieurement, d'autres écrivains, parmi lesquels on distingue MM. Samuel Stanhope Smith (1) et Adair (2), ont aussi considéré une partie de la population américaine comme descendant des Hébreux; mais leurs observations s'appliquent particulièrement à l'Amérique du Nord. Déjà De Laet (3), d'après les relations des voyageurs de son temps, avait remarqué que les habitants du Canada, dans une de leurs fêtes, appelée *Tabaya*, chantaient un cantique dont il donne les paroles avec la musique, et dans lequel se trouve le mot *alleluya*, qui appartient à la langue hébraïque. De Laet rapporte ce cantique sous la forme suivante :



Escorbat, cité par le même De Laet, disait aussi avoir entendu chanter l'*Alleluya* par les Indiens de l'Amérique du Sud. Suivant le témoignage de M. Adair, ceux de l'Amérique du Nord célèbrent la fête de l'offrande des prémices de fruits par des danses religieuses et en chantant en chœur ces paroles mystiques : *Ye Meschiha, Ho Meschiha, Va Meschiha*, où l'on remarque le nom de *Jehova* formé par les trois syllabes initiales, et celui du Messie trois fois répété. Le même écrivain affirme avoir entendu dans d'autres circonstances, et dans les chants religieux, le mot hébreu *Aylo* (Dieu), ou ces paroles de la même langue *hiwah, hiwah*, et celle-ci, *hydchyra* (l'âme immortelle). Enfin M. Adair assure que lorsque quelqu'un n'est pas attentif aux cérémonies du culte, on lui adresse ce reproche : *Tschi haksit Canaha*, c'est-à-dire, *tu es semblable au pécheur de Canaan*. C'est sur ces indices que s'est établie l'opinion des auteurs qui viennent d'être cités.

Une autre opinion a donné les Phéniciens pour ancêtres aux peuples de l'Amérique du Sud. George Horn, ou *Hornius*, fut le premier écrivain qui établit cette origine, dans un livre rempli d'érudition (4). Cependant Horn n'est pas exclusif; car il pense que, plus tard, les Cantabres, d'autres peuples de l'Occident, puis les Chinois, les Huns, et d'autres peuples orientaux ont donné des habitants à l'Amérique. La proposition qui concerne les Phéniciens a été reprise longtemps après par M. Paul-Félix de Cabrera, écrivain de Guatemala cité par M. Mariano Édouard de Rivero, directeur du musée national de Lima, dans son livre intéressant sur les antiquités péruviennes (5). Les considérations dont on a appuyé cette opinion sont puisées dans l'habitude des expéditions lointaines qu'avait ce peuple, dans

---

(1) *On the varieties of the human species*, p. 219.
(2) *History of the American nations* (p. 13-212).
(3) *Novus orbis*, p. 53, ed. Amstel., 1633.
(4) *De Originibus americanis libri IV*, la Haye, 1652, in-12.
(5) *Antiguidades peruanas*, Lima, 1841, in-8°, et Vienne, 1851. in-4°, p. 11.

quelques rapports de la langue Guichua avec les fragments de la langue punique qu'on a de Plaute, et surtout dans un manuscrit dont l'antiquité remontait, dit-on, à deux mille ans, et dans lequel il était rapporté qu'un voyageur carthaginois, nommé *Votan*, avait visité Rome dans l'année 290 avant l'ère chrétienne, puis, continuant ses voyages, avait rencontré des vaisseaux de ses compatriotes qui l'avaient informé de l'existence du continent méridional de l'Amérique, et, réuni à eux, y avait abordé et y était resté jusqu'à sa mort avec ses compagnons. Suivant la tradition, ce manuscrit original fut brûlé, en 1690, sur la place publique de Huegetau, par les ordres de l'évêque de Chiapa, François Nuñez de la Vega; mais une copie, faite dans les premiers temps de la conquête, avait passé longtemps après entre les mains de don Ramon de Ordoñez y Aguiar, à Ciudad-Réal, et don Paul-Félix de Cabrera, qui en a eu communication, en a publié une partie (1).

H. Grotius a présenté une autre thèse, d'après laquelle la population de l'Amérique ne remonterait pas à une haute antiquité et serait originaire de l'Europe (2). Cette opinion, réfutée par Jean de Laet (3), a été reproduite par Georges Coluna, cité par M. de Rivero (4), lequel voit une population celtique dans les habitants primitifs de l'Amérique. En ce qui concerne l'Amérique septentrionale, il n'est pas douteux qu'elle a été visitée par les navigateurs du Nord dès l'an 986 de notre ère, et qu'ils y ont renouvelé leurs expéditions dans les siècles suivants : cela est démontré par les manuscrits scandinaves dont M. Charles-Christian Rafn, secrétaire de la société des antiquaires de Copenhague, a publié des extraits dans ses *Antiquitates Americanæ* (5).

Suivant de Guignes (6), le continent de l'Amérique du sud aurait été peuplé originairement par des Chinois. M. de Humboldt a retrouvé en effet le type mongol dans les débris de l'ancienne population de ces contrées, et récemment M. Paravey, par des observations faites également sur les lieux, a confirmé l'opinion de ses deux savants prédécesseurs. D'autre part, Sandoval pense que les Carthaginois ont eu connaissance de l'Amérique et y ont formé des établissements; mais qu'après la destruction de Carthage par les Romains, les renseignements qu'on avait à ce sujet ont

(1) Les habitants de la province de Chiapa, qui avaient des peintures hiéroglyphiques et des calendriers semblables à ceux des Mexicains, ont conservé la tradition de leur arrivée dans ce pays par le nord, sous la conduite d'un patriarche nommé *Votan*. V. J. E. Prichard, *Histoire naturelle de l'homme,* t. II, p. 99.

(2) *De Origine gentium americanarum,* Paris, 1642, in-8°.

(3) *Notæ ad dissertationem Hugonis Grotii de Origine gentium Americanarum, et observationes aliquot ad meliorem indaginem difficillimæ illius quæstionis.* Paris, 1643, in-8°.

(4) *Antiguidades peruanas*, p. 16.

(5) Copenhague, 1811, in-8°.

(6) *Recherches sur les navigations des Chinois du côté de l'Amérique*, dans les Mém. de l'Acad. des inscript., t. XXVIII, p. 504 et suiv.

été perdus. Toutefois il croit que les Carthaginois seuls n'ont pas peuplé toute l'Amérique, et il émet l'opinion qu'il a dû s'y établir des colonies de la Taprobane (aujourd'hui Ceylan), dans une haute antiquité (1). On peut consulter sur ces questions les écrivains modernes, particulièrement Pickering (2), D'Orbigny (3), Prichard (4) et M. de Gobineau (5).

Note D.

Dans l'antiquité, on ne trouve l'indication d'aucune nation qui aurait peuplé la Grèce avant les Pélasges. Hérodote dit d'une manière positive que ce pays portait autrefois le nom de *Pélasgie* (6). Strabon n'est pas moins affirmatif à ce sujet : « Quant aux Pélasges (dit-il), on est générale- « ment d'accord que c'était un peuple ancien répandu dans toute la Grèce, « et surtout dans le pays des Éoliens, voisins de la Thessalie (7). » Le scoliaste d'Apollonius de Rhodes dit que les Argiens étaient de cette nation (8). Pausanias affirme la même chose des Arcadiens (9), et Hérodote des Ioniens (10) et des Athéniens (11). Le passage qui concerne les Ioniens est important parce qu'il détermine l'époque où les Pélasges dominaient dans la Grèce : « Les Ioniens (dit Hérodote), suivant le dire des Grecs, furent « appelés *Pélasges Égialéens* (c'est-à-dire du littoral) tout le temps qu'ils « occupèrent la partie du Péloponnèse connue maintenant sous le nom « d'*Achaïe*, avant que Danaüs et Xuthus y arrivassent ; dans la suite, ils « reçurent le nom d'*Ioniens,* d'Ion, fils de Xuthus. »

Ajoutons, pour dernière autorité concernant l'ancienneté des Pélasges et l'universalité de leur domination, ce passage de Thucydide : « Mais avant « le temps d'Hellen, fils de Deucalion, ce nom (Hellade ou Grèce) n'existait « point encore. Les diverses peuplades donnaient leur nom pélasgique à la « terre qu'ils occupaient (12). » Les Pélasges n'habitaient pas seulement le

---

(1) *Vida y hechos del emperador Carlos V*, lib. XIII, § 30.

(2) *The Races of man and their geographical distribution*, Philadelphie, 1848, in-4°.

(3) *L'Homme américain,* t. I.

(4) *Histoire naturelle de l'homme*, t. II.

(5) *Essai sur l'inégalité des races humaines,* t. IV.

(6)..... Δοκέει ἐμοὶ ἡ γυνὴ αὕτη τῆς νῦν Ἑλλάδος, πρότερον δὲ Πελασγίης καλευμένης τῆς αὐτῆς ταύτης... Lib. II, 56.

(7) Τοὺς δὲ Πελασγοὺς, ὅτι μὲν ἀρχαῖόν τι φῦλον κατὰ τὴν Ἑλλάδα πᾶσαν ἐπεπώλασε, καὶ μάλιστα παρὰ τοῖς Αἰολεῦσι τοῖς κατὰ Θεσσαλίαν ὁμολογοῦσιν ἅπαντες σχεδόν τι. Rer. Geogr., lib. V, p. 320 (*in fine*).

(8) Lib. III, v. 1322.

(9) Ἀπὸ τούτου δὲ βασιλεύσαντος Ἀρκαδία τε ἀντὶ Πελασγίας ἡ χώρα καὶ ἀντὶ Πελασγῶν Ἄρκαδες ἐκλήθησαν οἱ ἄνθρωποι, VIII, 4, 1.

(10) Ἴωνες δὲ ὅσον μὲν χρόνον ἐν Πελοποννήσῳ ᾤκεον τὴν νῦν καλευμένην Ἀχαΐην, καὶ πρὶν ἢ Δαναόν τε καὶ Ξοῦθον ἀπικέσθαι ἐς Πελοπόννησον, ὡς Ἕλληνες λέγουσι, ἐκαλεῦντο Πελασγοὶ Αἰγιαλέες, ἐπὶ δὲ Ἴωνος τοῦ Ξούθου Ἴωνες. *Hist.*, lib. VII, 94.

(11) Lib. I, 57.

(12)... Ἀλλὰ τὰ μὲν πρὸ Ἕλληνος τοῦ Δευκαλίωνος καὶ πάνυ οὐδὲ εἶναι ἡ ἐπίκλησις αὕτη, κατὰ ἔθνη δὲ ἄλλα τε καὶ τὸ Πελασγικὸν ἐπὶ πλεῖστον ἀφ' ἑαυτῶν τὴν ἐπωνυμίαν παρέχεσθαι. Lib. I, 3.

continent; car ils peuplaient les îles de Lemnos (1), de Scyros (2), d'Eubée (3), les Cyclades (4), Crète et Lesbos (5), l'Asie Mineure (6), la Carie (7), l'Éolide et la Troade (8), l'Ionie (9) et Cyzique (10). L'identité des Pélasges avec les premiers habitants de la Grèce étant établie par ces autorités, il nous reste à mettre à l'abri de l'imputation d'hypothèse les résultats des recherches les plus récentes concernant l'origine de ces peuples, en les appuyant de témoignages antiques qui, se groupant avec les belles découvertes de la philologie moderne, dissiperont les doutes de certains esprits timides à l'égard de ce point difficile d'histoire de l'antiquité.

Suivant Éphore, historien du Péloponnèse dont il nous reste quelques fragments, Apollodore, auteur présumé de la Bibliothèque connue sous son nom, et enfin, Denys d'Halicarnasse, les Pélasges seraient descendus de Pélasgus, fils d'Inachus, roi d'Argos, et père de Lycaon, roi d'Arcadie, qui vivait au temps de Cécrops; en sorte que la prétention des Athéniens et de la plupart des Grecs, d'être un peuple autochthone ou primitif, serait justifiée. Cette opinion, qui ne paraît avoir eu d'autre fondement qu'un vers d'Hésiode rapporté par Strabon, est contredite par le témoignage de plusieurs autres écrivains de grande valeur, qui les font venir de la Thrace, et qui les considèrent comme descendant de la race scythique.

Strabon dit positivement que les Thraces, sous la conduite d'Eumolpe, qui institua les mystères d'Éleusis, peuplèrent l'Attique de leurs colonies antérieurement à Cécrops, et conséquemment longtemps avant les temps historiques (11). Or, parmi d'autres autorités, nous avons un passage de Trogue Pompée, dans Justin, où il est dit expressément que les Thraces, comme les autres peuples de la Macédoine, étaient Pélasges, et qu'ils étendirent leurs conquêtes dans la Grèce jusqu'en Orient (12). Hérodote affirme la même chose. Ces Pélasges n'étaient donc pas enfants du sol grec. Plutarque confirme ce fait par ces paroles dans la vie de Romulus : « On dit que « les Pélasges, après avoir erré sur la plus grande partie de la terre, et en « avoir soumis les habitants, se fixèrent dans la contrée dont ils avaient « fait la conquête (13). » Cette phrase ne peut convenir qu'aux Indo-Scythes.

(1) Hérodote, VI, 137. Thucyd., IV, 109.
(2) Steph. Byzant., *De urbibus*, p. 676.
(3) Schol. Apoll. Rhod., p. 105.
(4) Dionys. Halicarn., lib. I, c. 3.
(5) Hom. Odyss., XIX; Diod. Sic., V, 80, 81; Strab., V, 251, X, 475.
(6) Dionys. Halycarn., *loc. cit.*
(7) Pomp. Mela, I, 16.
(8) Strab., V, p. 221; Schol. Apoll., p. 15.
(9) Homer. Iliad. II; Strabon, XIII, p. 621.
(10) Diod. Sicul., V; Plin., V, 31; Eustath. ad Dionys., V, 537.
(11) Lib. VII, p. 322.
(12) Lib. VII, 1.
(13) *Ad init.*

Pausanias nous apprend que l'oracle de Delphes fut établi par les Scythes Hyperboréens (1). Eusèbe (2) et le *Chronicon Paschale* (3) désignent les Ioniens comme les descendants des Scythes. S. Épiphane, dans le *Panarium,* ou livre des *Antidotes contre les hérésies,* dit aussi que tous les peuples des contrées situées au sud de l'Hellespont, c'est-à-dire, les Macédoniens et les Grecs, étaient d'origine scythique (4). Ajoutons, pour compléter la liste des autorités anciennes sur ce sujet, un passage des *Stromates* de Clément d'Alexandrie, où l'on voit qu'Anacharsis le Scythe affirmait que les Grecs étaient originaires de son pays (5). Anacharsis n'avait pu sans doute s'assurer de ce fait, lorsqu'il visita la Grèce, que par la comparaison de la langue grecque avec la sienne. Quelle était cette langue ? C'est ce que nous allons examiner, pour achever de démontrer, autant que cela est possible en des choses qui appartiennent à des temps si reculés, que les Scythes dont il s'agit furent ceux de la première grande migration indo-scythique.

Hérodote avoue son incertitude concernant la langue que parlaient les Pélasges. D'après certaines indications, il croit cependant qu'ils parlaient une langue barbare. On sait que, par le nom de *barbares*, les Grecs désignaient particulièrement les peuples de la Scythie, de la Perse, et en général les nations asiatiques. Hérodote ajoute : « Or, si tel était l'idiome de « toute la nation, il s'ensuit que les Athéniens, Pélasges d'origine, oublièrent leur langue en devenant Hellènes, et qu'ils apprirent celle de ce dernier peuple (6). » Le père de l'histoire se trompe à cet égard ; car les Indo-Scythes, ancêtres des Pélasges, et les Scythes du Caucase et des bords de la mer Caspienne, souche des Hellènes, avaient la même origine, et conséquemment leurs langues n'étaient pas tellement sans rapports, que les Athéniens fussent obligés d'oublier absolument l'une pour apprendre l'autre. Il y avait sans doute plus d'éléments des langues sémitiques dans la langue des Scythes caucasiens que dans celle des Pélasges ; cependant celle-ci n'en était pas dépourvue ; car les colonies égyptiennes et phéniciennes, qui s'étaient fixées dans la Grèce antérieurement aux Hellènes, avaient dû y introduire des modifications.

En ce qui concerne les Hellènes, il est certain qu'ils étaient Scythes caucasiens. Ihre a reconnu (7) que le gothique et le grec ne sont que des dialectes de la même langue : or, nous ferons voir que les Goths et les Scythes caucasiens sont le même peuple. Hellen, chef de la tribu qui donna

---

(1) X, 5.

(2) Chron. lib. I, c. 24, ex ed. Maji ac Zohrabi, p. 125.

(3) Ad ann. 4727. Olymp. 1.

(4) Lib. I, 5, 7.

(5) Ἐμοὶ δὲ, φησὶν ὁ Ἀνάχαρσις, πάντες Ἕλληνες σκυθίζουσιν. Lib. I, 16.

(6) Εἰ τοίνυν ἦν πᾶν τοιοῦτο τὸ Πελασγικὸν, τὸ Ἀττικὸν ἔθνος ἐὸν Πελασγικὸν ἅμα τῇ μεταβολῇ ἐς Ἕλληνας καὶ τὴν γλῶσσαν μετέμαθε. Lib. I, 57.

(7) *Præfat. ad Glossar. Sueogoth.*

son nom aux Grecs, était fils de Deucalion, et celui-ci eut pour père Prométhée, roi de la Scythie caucasienne. « Deucalion le Scythe, contempo- « rain du grand déluge (dit Lucien), etc. (1). »

De toutes ces preuves tirées des historiens de l'antiquité, et auxquelles se réunissent les résultats des études modernes, résulte la démonstration invincible que les populations de la Grèce, à l'exception de quelques faibles colonies venues de l'Égypte et de la Phénicie, étaient d'origine identique avec celles de l'Inde, de la Perse et de la Scythie, et que la langue des Pélasges fut celle de ces contrées. On en pourrait conclure, par analogie, que les mœurs primitives, la religion et les premiers rudiments de la civilisation et des arts avaient les mêmes rapports; mais nous ne sommes pas obligés de faire des conjectures à ce sujet; car, pour ne parler que de la musique, nous avons, indépendamment des preuves tirées de la nature des choses, des autorités qui constatent la réalité de ce fait important. En effet, nous trouvons ce passage dans Athénée : « Il y a donc trois modes ainsi « que nous l'avons dit, de même qu'il y a trois peuples (primitifs) dans la « Grèce. Le phrygien et le lydien, qui sont dus aux barbares, furent en- « seignés aux Grecs par les Phrygiens et les Lydiens qui accompagnèrent « Pélops dans le Péloponnèse..... On voit même encore dans le Pélopon- « nèse, particulièrement au territoire de Lacédémone, de grands tertres, « qu'on appelle les tombeaux des Phrygiens compagnons de Pélops. C'est « d'eux que les Grecs ont appris ces harmonies (étrangères); c'est pourquoi « Téleste de Sélinunte a dit:

« Ce furent les compagnons de Pélops, qui, les premiers, firent en- « tendre avec les flûtes, aux repas des Grecs, la musique phrygienne « de la mère des monts (Cybèle); d'autres chantaient aussi un hymne « lydien, en frappant les cordes de leurs pectis aiguës (2). »

Strabon confirme le fait de la venue des Phrygiens à la suite de Pélops et de son établissement dans le Péloponnèse; il s'exprime ainsi à ce sujet: « Hécatée « de Milet, parlant du Péloponnèse, dit qu'avant les Grecs, ce pays fut ha- « bité par les barbares; mais presque toute la Grèce fut jadis occupée par « ceux-ci, comme on peut en juger par ce qui nous reste des traditions « anciennes; car Pélops, qui donna son nom au Péloponnèse, peupla ce « pays de Phrygiens qu'il avait amenés avec lui (3). » Or ces Phrygiens

(1) Δευκαλίωνα τὸν Σκυθέα..... ἐπὶ τοῦ τὸ πολλὸν ὕδωρ ἐγένετο. *De Dea Syria*, 12.

(2) Τρεῖς οὖν αὗται καθάπερ ἐξαρχῆς εἴπομεν εἶναι ἁρμονίας, ὅσα καὶ τὰ ἔθνη· τὴν δὲ Φρυγιστὶ καὶ τὴν Λυδιστὶ, παρὰ τῶν βαρβάρων οὔσας, γνωσθῆναι τοῖς Ἕλλησιν ἀπὸ τῶν σὺν Πέλοπι κατελθόντων εἰς τὴν Πελοπόννησον Φρυγῶν καὶ Λυδῶν.... ἴδοις δ'ἂν καὶ τῆς Πελοποννήσου πανταχοῦ, μάλιστα δ'ἐν Λακεδαίμονι, χώματα μεγάλα, ἃ καλοῦσι τάφους τῶν μετὰ Πέλοπος Φρυγῶν· μαθεῖν οὖν τὰς ἁρμονίας ταύτας τοὺς Ἕλληνας παρὰ τούτων· διὸ καὶ Τελέστης ὁ Σελινούντιος φησίν·

« Πρῶτοι παρὰ κρατῆρας Ἑλλήνων ἐν αὐλοῖς συνοπαδοὶ Πέλοπος Ματρὸς ὀρείας Φρύγιον ἄεισαν νόμον· τοὶ δ' ὀξυφώνοις πηκτίδων ψαλμοῖς κρέκον Λύδιον ὕμνον. » Athen., lib., XIV, c. 5.

(3) Ἑκαταῖος μὲν οὖν ὁ Μιλήσιος περὶ τῆς Πελοποννήσου φησὶν, ὅτι πρὸ τῶν Ἑλλήνων ᾤκησαν

32.

étaient Pélasges, c'est-à-dire Indo-Scythes, comme les habitants primitifs de la Thrace et de la Thessalie.

Pline attribue l'invention du mode lydien à Amphion le Thébain (1); mais ce fait mythologique, rapporté par plusieurs autres auteurs, peut être contesté, car Amphion fut un des Argonautes, dont l'expédition est placée par les chronologistes vers 1330 avant J.-C.; il naquit conséquemment vers le temps où Pélops arriva dans le Péloponnèse. Or, on a vu que les compagnons de celui-ci avaient introduit ce mode chez les Grecs plus de trente ans avant qu'Amphion eût pu l'inventer. D'ailleurs, le nom même du mode prouve qu'il était venu de la Lydie dans la Grèce et que, selon l'expression d'Athénée, il était dû *aux barbares*. D'après l'*Onomasticon* de Pollux, Olympe, né dans la Mysie, en Asie Mineure, et qui vécut vers l'an 1350 avant l'ère chrétienne, aurait inventé le mode phrygien, et Marsyas, fils d'Hyagnis, né comme lui en Phrygie, aurait été l'inventeur du mode lydien (2) : nous ferons voir ailleurs que ces modes n'étaient que des formes du système tonal en usage dans l'Inde et dans la Perse, et que les habitants de l'Asie Mineure avaient dû les connaître avant la naissance des musiciens à qui on les attribue. L'usage plus fréquent ou plus habile qu'ils surent en faire est sans doute la cause qui les a fait considérer comme inventeurs de ces modes.

A l'égard du mode dorien, son invention est attribuée à Thamyris ou Thamyras par Pline (3) et par Clément d'Alexandrie (4). Ces auteurs disent qu'il était Thrace de nation, et Suidas affirme qu'il était né à Brinches, ville de cette contrée (5); mais Thamyris était fils de Philammon, poëte musicien qui était de Delphes, ainsi que sa mère Argiope. Or, Delphes fut une des villes que possédèrent les compagnons de Deucalion dès leur établissement dans la Grèce. Thamyris était donc de la race hellénique, venue de la Scythie caucasienne; d'où l'on doit conclure que les deux races indo-scythe, ou pélasgique, et scythe hyperboréenne ou hellénique, ont, à des époques différentes, concouru à la formation de la musique des Grecs comme à celle de leur langue.

Si l'on se reporte aux époques reculées où les Phrygiens et les Lydiens introduisaient leurs modes musicaux dans la Grèce; si l'on se souvient d'ailleurs que les Lydiens et les Phrygiens sont des Indo-Scythes, et conséquemment qu'à cette époque leurs modes, non encore altérés ou modifiés,

---

αὐτὴν βάρβαροι· σχεδὸν δέ τε καὶ ἡ σύμπασα Ἑλλὰς κατοικία βαρβάρων ὑπῆρξε τὸ παλαιόν· Πέλοπος μὲν ἐκ τῆς Φρυγίας ἐπαγομένου λαοῦ εἰς τὴν ἀπ' αὐτοῦ κληθεῖσαν Πελοπόννησον. Lib. VII, p. 321,

(1) *Lydios modulos Amphion*. Hist. natur., lib. VII. 57.

(2) Νόμοι δὲ Ὀλύμπου καὶ Μαρσύου Φρύγιοι καὶ Λύδιοι. Lib. IV, c. 9. Segm. 79, ex edit. Amstel., 1706, t. I, p. 393.

(3) *Loc. cit.*

(4) Strom., lib. I, 16.

(5) Voc. *Thamyris*.

devaient avoir conservé le caractère de la musique des peuples dont ils tiraient leur origine; si, enfin, on examine avec attention ce que les anciens ont dit du genre enharmonique en usage au temps d'Olympe, contemporain du règne de Pélops, on ne doutera pas que la musique primitive des Grecs ne fût analogue à celle que les théoriciens les plus anciens de l'Inde nous ont fait connaître. De ces faits et de ces considérations jaillit la lumière qui dissipe les ténèbres dont les diverses phases de la musique grecque ont été environnées jusqu'à ce moment. Nous établirons cela en son lieu dans le cours de notre histoire. Nos incursions dans l'histoire des peuples et des langues n'ont pas d'autre objet que de parvenir à la connaissance de la vérité en ce qui concerne les origines de l'art, objet spécial de nos études.

Note E.

La nécessité de donner toute la vraisemblance possible à certaines origines de la musique européenne dans les temps environnés d'obscurité qui s'étendent depuis le cinquième siècle de l'ère chrétienne jusqu'au dixième, et de justifier nos opinions en ce qui touche ces origines, nous oblige à entrer dans la discussion de plusieurs questions concernant l'histoire des peuples du nord de l'Europe, leurs langues et l'état de leur civilisation; questions controversées encore par quelques savants, bien que les monuments historiques publiés dans ces derniers temps aient dissipé beaucoup d'erreurs. Dans ces recherches, où nous sommes entraînés afin d'avoir un point de départ bien connu pour nos hasardeuses excursions dans le champ des conjectures, nous serons aussi brefs que la nature du sujet le permettra.

D'après les traditions recueillies par quelques historiens du dix-huitième siècle, les Scandinaves seraient venus de l'Asie sous la conduite d'Odin, au premier siècle de l'ère chrétienne, en sorte qu'ils auraient formé une troisième migration de Scythes en Europe; car on sait qu'ils étaient Goths; mais cette opinion ne peut se soutenir en présence des inscriptions runiques ou gothiques citées ou rapportées par Olaüs Worm (1), Sperling (2), et surtout par le savant Hickes (3), lesquelles seraient antérieures de plusieurs siècles à l'époque indiquée, bien que cette antiquité ait été contestée.

A l'égard du récit de Jornandès, qui fait sortir les Goths de l'île de *Scanzia* (qu'on croit être l'île de Fyen, en Danemark), pour peupler une partie de l'Asie, la Scythie proprement dite, et la Germanie, et qui pré-

(1) *Runica seu Danica litter. antiquiss.*, p. 44 et suiv.
(2) *De Daniæ linguæ et nominis antiqua gloria;* Copenhague, 1694.
(3) *Antiquæ litteraturæ septentrionalis libri II;* Oxford, 1703-1705.

sente cette île comme le berceau de la plupart des nations (1), Pinkerton a fait une réfutation solide de cette erreur (2).

On ne doit pas laisser cependant en oubli l'opinion de quelques autres auteurs favorables à celle de Jornandès, et qui considèrent aussi l'Europe septentrionale comme ayant fourni la souche des Scythes asiatiques. Quinte-Curce dit en termes précis : « Le Tanaïs coule entre l'Europe et l'Asie; et « l'on ne doute pas que les Scythes, par qui fut fondé l'empire des Parthes, « ne soient venus, non des rives du Bosphore, mais des contrées euro- « péennes (en passant ce fleuve) (3). » Marsham semble avoir voulu concilier les diverses opinions concernant l'origine des Scythes, en les formant d'un mélange de Perses, de Goths et de Germains. Pinkerton cite de lui ce passage, que nous n'avons pu retrouver dans le *Canon chronicus* du savant anglais : *Scythæ sunt tam Persæ quam Gothi Germanique.* Il est assez singulier que Pinkerton approuve cette phrase de Marsham qui est en opposition directe avec la thèse de l'origine indo-perse des Scythes et des Goths, dont la défense était l'objet de son livre.

S'il y a eu des Goths dans la Scandinavie avant la deuxième grande migration d'Orient en Occident, ils n'ont pu être que des Scythes qui y seraient venus des côtes occidentales et septentrionales de la mer Caspienne, à une époque inconnue. Ce fait, s'il était possible de l'établir historiquement, expliquerait certaines différences qui se font remarquer entre les langues scandinaves et les autres langues germaniques, dont l'origine était analogue. Les savants qui se sont occupés spécialement de ces langues du Nord y ont reconnu l'existence de quelques centaines de racines étrangères à l'allemand, dont plusieurs tiennent à l'esclavon, d'autres au lithuanien et au letto-pruczien. D'ailleurs, les langues scandinaves ont un passif et une déclinaison du nom défini, et ces formes ne se trouvent pas dans les autres langues germaniques. Les circonstances qui ont fait naître ces différences sont et demeureront vraisemblablement toujours inconnues; mais les analogies de toutes les langues germaniques n'en sont pas moins évidentes.

Que les Gètes soient venus de la Scythie au sud du Danube, et conséquemment qu'ils aient été Scythes, cela est démontré par les passages des auteurs anciens qui tantôt les nomment *Scythes*, et tantôt les appellent Gètes (4). Que les Goths, les Gètes et les Scythes aient été le même peuple,

---

(1) Ex hac igitur Scanzia insula quasi officina gentium, aut certe velut vagina nationum, cum rege suo nomine *Berig*, Gothi quondam memorantur egressi. *De rebus Geticis*, II.

(2) *Recherches sur l'origine et les divers établissements des Scythes ou Goths*, p. 38 et suiv.

(3) Lib. VI, c. 2, 14.

(4) Cf. Hérodote, liv. IV, 118; Ovide, Pont., lib. I, epist. 2. Voyez aussi Pinkerton, *Recherches*, etc., p. 87. Peyssonel a tout brouillé sur ce sujet dans ses *Observations historiques et géographiques sur les peuples barbares qui ont habité les bords du Danube et du Pont-Euxin*; Paris, 1765, in-4°.

cela n'est pas moins évident, d'après une multitude d'autorités parmi lesquelles nous choisirons celles-ci : 1° dans un passage de Philostorgius, on lit : « Les Scythes, que les anciens appellent *Gètes*, et les modernes, « *Goths*, etc (1). » 2° Georges le Syncelle dit aussi : « Alors les Scythes, qui sont « appelés *Goths* dans leur langue, etc. (2). » 3° Et enfin, Procope est aussi explicite dans cette phrase : « Toutes les autres nations gothiques, qui « étaient aussi appelées *Scythes*, dans les temps anciens, etc. (3). »

D'autre part, que ces mêmes Goths, Gètes ou Scythes, après avoir passé le Danube, aient peuplé la Germanie, et plus tard aient vaincu les Romains, cela est constaté par le témoignage de quelques-uns des historiens byzantins les plus estimés, notamment par ce passage de Georges le Syncelle : « Lorsqu'un grand nombre de Scythes, qui sont appelés *Goths*, eu- « rent passé le fleuve Ister (aujourd'hui le Danube), au temps de Décius, « ils ravagèrent l'empire romain (4). » Ammien Marcellin appelle aussi ces peuples *Scythiæ gentes,* dans le récit de la mort du même empereur, qui périt dans une bataille contre les Goths, ou Gètes (5).

Enfin, que ce soient ces Gètes, Goths, ou Scythes, venus des contrées voisines de la mer Noire, auxquels on a donné le nom de Germains, cela est de toute évidence par un grand nombre de faits et de témoignages antiques, entre lesquels nous choisissons ceux-ci. Dans les *Dits mémorables de Socrate*, écrits par Xénophon environ quatre cents ans avant l'ère chrétienne, on lit : « Les Scythes dominent en Europe (6). » Un passage de Pline est plus décisif encore ; le voici : « Le nom de *Scythes* est partout « changé en ceux de *Sarmates* et de *Germains ;* et l'ancienne dénomination « n'est restée qu'aux peuplades les plus éloignées, lesquelles sont presque « inconnues au reste des mortels (7). »

Ces peuples germaniques étaient séparés en deux grandes divisions dont la Vistule marquait les limites ; mais parmi les nations transvistuliennes se trouvaient des tribus slaves qui n'ont point été distinguées par les anciens. A l'égard des nations germaniques proprement dites, c'est-à-dire celles qui descendaient directement des Scythes, on peut les diviser d'une manière plus exacte en plaçant entre l'Elbe, le Rhin et le Danube les moins civilisées, telles que les Francs, les Alemanni, les Chérusques, les Cattes ou

---

(1) Σκυθῶν οὕς οἱ μὲν πάλαι Γέτας, οἱ δὲ νῦν Γόττους καλοῦσι. Ap. Photii Biblioth.

(2) Τότε πάλιν οἱ Σκύθαι καὶ Γόττοι λεγόμενοι ἐπιχώριοι. Chronog., p. 382, B.

(3) Καὶ τὰ ἀλλὰ Γοττικά γενῆ ξύμπαντα, οἱ δὲ καὶ Σκύθαι ἐν τοῖς ἄνω χρονοῖς ἐπικαλοῦνται. Lib. IV, c. 5.

(4) Σκύθαι, περαιωθέντες οἱ λεγόμενοι Γόττοι, τὸν Ἰστρὸν ποταμὸν, ἐπὶ δεξιᾶς, πλειστοῖς τῶν Ῥωμαιῶν ἐπικράτειαν κατενέμοντο. *In Anast.*

(5) Lib. XXXI.

(6) Ἐν δὲ τῇ Εὐρώπῃ Σκύθαι μὲν ἄρχουσι. Lib. II, 10.

(7) Scytharum nomen usquequoque transit in Sarmatas atque Germanos. Nec aliis prisca illa duravit appellatio, quam qui, extremi gentium harum, ignoti prope cæteris mortalibus degunt. *Hist. nat.*, lib. IV, 25.

Chattes, les Marses, les Sicambres, etc.; entre l'Elbe et le Weser, et dans les terres resserrées du Holstein, de la Frise et de la Hollande, les peuples plus civilisés, à savoir, les Saxons, les Angles, les Cimbres ou Cymri, les Chauques et les Frisons; entre le Weser, la Vistule et la Baltique, les Longobards ou Lombards, les Burgundes, les Bastarnes, les Marcomans, etc., dont la civilisation était relativement avancée; et enfin, dans le Danemark, la Suède et la Norwége, les peuples scandinaves auxquels on a appliqué particulièrement le nom de *Goths*, et qui, plus tard, furent connus sous celui de *Normands* ou *Northmans*. Ceux-là étaient les plus civilisés de tous ces peuples : ils cultivaient la poésie et la musique avec passion; leur mythologie formait tout un système; leurs exploits guerriers avaient un caractère gigantesque, et c'est chez eux qu'on trouve les premières notions de l'amour au point de vue du culte de la femme; notions inconnues à toute l'antiquité, et qui, répandues plus tard dans toute l'Europe, ont donné à la constitution sociale des peuples modernes une physionomie qu'on n'aperçoit pas avant le moyen âge. Il est important de ne pas perdre de vue la classification qui vient d'être faite des peuples septentrionaux; car c'est par elle que seront expliquées dans notre histoire les causes de la grande transformation de la musique dans des temps de barbarie, et les premières tendances qui ont abouti à l'art moderne.

Quelles que fussent les circonstances qui eussent ainsi divisé les populations, et les eussent modifiées par des changements successifs de position, par des croisements ou par des progrès inégaux (circonstances qui seront toujours ignorées), il est un fait d'évidence que rien ne peut ébranler, c'est-à-dire l'origine commune et asiatique de tous ces peuples, origine rendue plus que vraisemblable par les caractères physiologiques de leur conformation, par les affinités des langues, et par les traditions conservées chez les écrivains de l'antiquité.

Plusieurs savants danois et suédois de l'époque actuelle ont adopté l'opinion que non-seulement la mythologie et les langues scandinaves sont originaires de l'Asie, mais que les anciens caractères runiques qui étaient en usage pour ces langues ont la même origine. Sjœborg a publié sur ce sujet une dissertation spéciale (1), et M. Édélestan du Méril, dans son savant Mémoire intitulé *Essai sur l'origine des runes* (2), s'exprime catégoriquement en ces termes : « A défaut de preuves formelles que le temps a « détruites dans presque toutes les questions qui remontent à une haute « antiquité, des rapports significatifs indiquent clairement que les runes « avaient une origine orientale. » A l'égard des analogies avec le sanscrit et le zend qui fourmillent dans les anciennes langues du Nord, elles ont été

---

(1) *Litteræ gothicis in Asia oriundæ*. Stralsund, 1812, in-4°.
(2) Paris, 1844, in-8°.

si bien établies par Burton (1), Boxhorn (2), Ihre (3), Eichhoff (4) et d'autres, qu'il serait surabondant d'insister sur ce point.

Note F.

Lorsque nous avons fixé l'attention du monde musical sur les notations dont l'usage commence à se faire apercevoir dès le septième siècle de l'ère chrétienne, l'existence de ces mêmes notations, dont l'importance sera démontrée dans notre histoire, était ignorée de tous les musiciens, sans en excepter les plus érudits. Les livres de chant notés par ces signes restaient ensevelis dans les dépôts de manuscrits des grandes bibliothèques, sans que personne songeât à les en tirer, pour essayer de pénétrer les mystères de cette langue inconnue.

Cependant l'éveil avait été donné depuis longtemps au monde savant sur ce sujet intéressant : il y a donc lieu de s'étonner de l'indifférence avec laquelle les premières indications furent accueillies. Michel Prætorius paraît avoir été le premier, parmi les écrivains modernes, qui parla de ces caractères de musique (5), et qui en offrit des exemples, d'après un missel de la bibliothèque de Wolfenbüttel. Par une erreur singulière, il les confondit avec les signes de la notation du chant de l'Église grecque, dont l'invention est communément attribuée à saint Jean de Damas. Au surplus, il déclare qu'il serait difficile, ou plutôt impossible, de conjecturer quels sont ces signes, et quelle fut leur signification (*Quinam verò et quales hi fuerunt characteres, conjecturare difficile, imò impossibile est*).

Les questions relatives aux notations dont il s'agit sont du petit nombre de celles que le jésuite Kircher n'a point abordées dans sa *Musurgie universelle ;* et depuis Prætorius jusqu'à la publication du livre du P. Jumilhac (6), on ne rencontre aucun scrutateur d'antiquités musicales qui se soit occupé de cet objet. Jumilhac n'a pas essayé d'expliquer les extraits qu'il donne de quelques manuscrits des abbayes de Ripouille, Jumiéges et Saint-Denis (p. 319). Ces exemples ont néanmoins une assez grande importance que nous apprécierons lorsqu'il en sera temps.

Après Jumilhac vint Jean-André Jussow, savant allemand, qui parle de ces mêmes signes de notation dans sa dissertation sur les chantres dans les temples de l'Ancien et du Nouveau Testament (7). On ne voit pas qu'il se soit occupé de leur origine : il se borne à essayer d'expliquer leur si-

(1) *De veteri lingua persica* (*passim*).
(2) *Præfatio ad Orat. Domin.* à Chamberlayne.
(3) *Præfat. ad. Gloss. Sueo-goth.*
(4) *Parallèle des langues de l'Europe et de l'Inde*, p. 50.
(5) *Syntagma musicum,* t. 1, p. 12 et 13.
(6) *La Science et la pratique du plain-chant,* Paris, 1673, in-4°.
(7) *De Cantoribus ecclesiæ* V. et N. T.; Helmstædt, 1708, in-4°.

gnification (p. 43), mais par des tâtonnements plutôt que par une bonne analyse critique. Ses connaissances en cette matière avaient si peu de solidité, qu'il n'a pu donner qu'une traduction absolument fausse (p. 44) d'une antienne tirée d'un manuscrit dont il était possesseur, bien que la notation, qui était du treizième siècle, ne présentât pas les difficultés qu'on rencontre dans des temps antérieurs.

Nicolas Staphorst, prédicateur de Hambourg, a publié un fragment analogue, dans son Histoire de l'église de Hambourg (1), et a également essayé de le traduire en notes de la musique moderne; mais il n'a pas été plus heureux que Jussow dans son interprétation. Plus habile, mieux initié aux secrets de la paléographie, et doué d'un esprit méthodique, le savant philologue Jean Ludolf Walther a compris que des traductions plus ou moins hasardées de morceaux entiers ne conduiraient pas à la connaissance exacte de tous les signes, et que le but ne pouvait être atteint que par la décomposition de ceux-ci. Il a donc entrepris ce travail d'analyse dans son *Lexique diplomatique* (2), planche 6; mais sa traduction est à peu près illusoire, car il s'y est borné à imiter avec des notes sans portée, sans précision de différence dans les degrés, et conséquemment sans intonations déterminées, les courbes de signes de liaisons de sons. Rien n'autorise d'ailleurs les différences de longues et de brèves que Walther y a introduites. Forkel dit avec raison (3) que les traductions de Walther ne sont pas plus aisées à déchiffrer que les originaux. Ajoutons qu'elles manquent d'exactitude, même à l'égard de la forme des signes représentés par des notes; qu'elles n'ont pour objet qu'une seule variété des notations en usage dans les siècles de barbarie et du moyen âge, et qu'elles ne s'appuient que sur des manuscrits des onzième, douzième et treizième siècles, bien moins énigmatiques que ceux des deux siècles précédents. Hawkins (4) et Forkel (5) se sont bornés cependant à reproduire les exemples de Walther, avec ses essais de traductions, sans y ajouter le moindre éclaircissement. Forkel y a joint seulement quelques fragments des anciennes notations empruntés à Martini et à l'abbé Gerbert.

Le premier de ces auteurs, savant musicien qui possédait une érudition immense, n'a pu, à la vérité, découvrir l'origine ni la nature des notations dont il s'agit, et n'a pu les définir qu'en disant que leurs caractères sont composés de points tantôt simples, tantôt combinés avec des queues qui les réunissent, et qui sont droites ou tortueuses *comme des hiéroglyphes* (!); tantôt sans lignes, et tantôt avec une ligne, deux ou trois (6); mais du moins,

---

(1) *Hamburgische Kirchen-Geschichte* (t. III, p. 337). Hambourg, 1723-29, 5 vol. in-4°.
(2) *Lexicon Diplomaticum*, etc., Gœttingue, 2 parties in-fol. (s. d.) gravées.
(3) *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. II, p. 348.
(4) *A General History of the science and practice of music*, t. III, p. 43.
(5) *Loc. cit.*, et tab. 1, 2, 3, 4, 5.
(6) *Storia della musica*, t. I, p. 183.

dans les quatre fragments qu'il rapporte, d'après d'anciens missels et bréviaires, Martini ne s'est trompé que sur la signification de quelques signes du premier exemple, plus difficile que les autres. Quant aux trois derniers fragments, qui lui offraient le secours des lignes et des clefs, il en a donné une traduction exacte (1), à l'exception des signes de liaisons ascendantes et descendantes, qu'il a confondues.

L'abbé Gerbert a publié (2) une table des formes et des noms d'une des variétés des notations du moyen âge, d'après un manuscrit de l'abbaye de Saint-Blaise, ainsi que plusieurs fragments qui offrent des variétés de ces notations appartenant à des époques différentes (3). Ces monuments ont de l'intérêt; mais Gerbert n'a pas même essayé d'en faire la moindre explication. Suivant lui, les signes de ces notations étaient vagues et incertains avant que Guido d'Arezzo leur eût appliqué le secours des lignes pour déterminer la position des notes et les intonations qu'elles représentaient (4). Il oublie que, s'il en eût été ainsi, les chantres des églises de tout l'Occident auraient été dans l'impossibilité d'exécuter ce qu'ils avaient sous les yeux dans les livres de chant, puisque pendant près de six cents ans il n'y eut d'autres notations que dans un très-petit nombre de localités et par exception, ainsi que le prouvent les douze ou quinze cents manuscrits qui nous en restent, sans compter ceux qui ont été détruits, et dont on retrouve des fragments aux gardes d'un grand nombre d'autres manuscrits. L'abbé Gerbert oublie aussi qu'après l'invention des lignes qu'il attribue à Guido d'Arezzo, quoique ce moine du onzième siècle en parle comme d'une chose existante et n'en réclame pas l'honneur, Gerbert oublie, disons-nous, qu'après cette invention, qu'il croit indispensable, on n'a pas moins continué à noter pendant environ trois siècles un très-grand nombre de missels, d'antiphonaires, d'hymniaires, et d'autres livres de chant, sans l'addition des lignes.

Les futiles objections de Gerbert ont été répétées souvent dans ces derniers temps, parce que ceux qui les ont faites n'ont pas connu l'usage de certaines indications qui, dans les livres de chant dont il s'agit, déterminent le ton de la pièce et donnent ainsi la clef des signes et de leurs intonations. Tout cela sera démontré dans notre histoire.

L'année qui suivit la publication de l'Histoire du chant et de la musique d'église, par l'abbé Gerbert, vit paraître en Espagne un livre digne d'intérêt pour l'objet de cette note : ce livre est le bréviaire gothique, à l'usage

---

(1) *Storia della musica*, t. I, p. 184.

(2) *De Cantu et musica sacra a primo ecclesiæ ætate usque ad præsens tempus*. T. II, tab. 10, n° 2.

(3) *Ibid.*, tab. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17.

(4) Quales (notæ) fuerunt incertæ et vagæ antequam Guido Aretinus lineas, quibus hodie utimur, adderet, ad certam singulis notis sedem ac tonum determinandum.

V. *Scriptores ecclesiast. de musica*, t. I, p. 228.

des églises qui suivent le rit mozarabe (1), dans lequel D. Jérôme Romero, maître de chant à l'église cathédrale de Tolède, a fait une exposition des règles particulières du chant mozarabe appelé *chant eugénien ou mélodique* (2). Il y donne un exemple du chant eugénien noté dans la variété gothique des notations du Nord, et l'accompagne d'une traduction en notes modernes, d'après la tradition de l'église de Tolède restée en vigueur jusqu'à l'époque actuelle. De cette tradition comparée avec l'original résulte la preuve que la connaissance des signes s'est effacée parmi les chantres de cette église, et que la tradition, altérée par le temps, est seule restée; car Romero attribue des significations différentes à des signes évidemment semblables, et des significations identiques à d'autres signes différents. Néanmoins ce document a de l'intérêt pour certaines circonstances dont nous parlerons.

Tel était l'état presque négatif des connaissances relatives aux notations musicales des temps de barbarie et du moyen âge dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. A l'époque où nous commençâmes à nous en occuper, personne n'en savait plus rien; car, à vrai dire, l'existence même de ces notations était ignorée de toutes les personnes qui écrivaient sur certaines parties de l'histoire de la musique. La publication du premier volume de la *Biographie universelle des musiciens* fut comme une révélation qui mit en émoi les amateurs d'archéologie musicale. Le Résumé philosophique de l'histoire générale de la musique, placé en tête de ce volume, renferme quelques pages dans lesquelles nous rappelions l'existence de ces notations, leur attribuant une origine septentrionale, les distinguant en divers systèmes, et présentant en deux planches un essai de traduction de leurs éléments principaux, mais avec la brièveté exigée par le cadre étroit où nous étions renfermés. C'en fut assez pour que l'attention de quelques musiciens érudits ou aspirant à l'être fût éveillée, et pour qu'on se livrât à des recherches sur cet objet d'études nouvelles. Ce mouvement de curiosité a eu de bons résultats par la publication de beaucoup de fragments plus ou moins intéressants de manuscrits, lesquels offrent des variétés nombreuses de formes et de dispositions des signes, dans les deux systèmes principaux de notation. Les interprétations erronées, les faux jugements, et les raisonnements basés sur des autorités mal comprises, n'ont pas manqué dans tout cela; mais il y a eu aussi des travaux importants sur cette matière, faits avec une sagacité remarquable. Nous les analyserons lorsque, dans notre histoire, nous traiterons d'une manière spéciale ce sujet dont l'intérêt ne peut être méconnu. Nous nous bornerons, dans cette note,

(1) *Breviarium Gothicum secundum regulam Beatissimi Isidori, etc.; ad usum sacelli Mozarabum.* Matriti, 1775, in-fol.

(2) Nous ferons connaître en son lieu l'origine de ce chant, sa constitution primitive et ses variations.

à examiner l'objection élevée par Kiesewetter (1) contre l'origine septentrionale que nous avons attribuée aux variétés de notations désignées par nous sous les noms de *lombarde*, *saxonne* et *gothique*. Cet érudit ne voit d'écriture lombarde, gothique et saxonne, que dans des formes plus ou moins altérées de l'alphabet latin; altérations faites par les Goths et les Lombards en Italie, et par des moines bénédictins en Angleterre; en sorte qu'il refuse à ces peuples du Nord une écriture originale qui aurait pu donner lieu à l'invention d'une notation de la musique.

On comprend que par cette opinion, qui n'est pas nouvelle, Kiesewetter a prétendu saper par sa base l'origine que nous avons attribuée aux notations dont il s'agit : il importe donc de faire une démonstration complète de son erreur à l'égard des écritures du Nord. Nous regrettons d'être obligé de donner à ce travail plus d'extension que nous n'aurions voulu.

Maffei traite de folie l'antiquité qu'on a prétendu attribuer aux caractères runiques des anciens Scandinaves. « Pourquoi ne savons-nous rien de tant « de peuples (dit-il)? Parce qu'ils n'eurent ni écrivains ni monuments; et « pourquoi n'en avaient-ils pas? Parce qu'ils n'avaient pas d'écriture (2). » Il ajoute qu'avant la domination des Romains dans la Germanie, l'art de l'écriture y était inconnu, et qu'il n'y a pas été en usage avant que la religion chrétienne y eût été introduite (3).

Sans admettre comme inattaquables les dates attribuées par Verélius (4) à certaines inscriptions runiques gravées sur des pierres et des rochers, dans diverses localités de la Suède, et qui, suivant ce savant, appelé par ses compatriotes *filum Ariadnæum antiquitatum patriæ*, remonteraient à 3700, 3400, 3200, 2900, 2600, 2400, et au moins 2300 ans, nous pouvons affirmer que Maffei a été mal informé quand il a dit que les barbares du Nord n'avaient pas d'histoire, parce qu'ils n'avaient ni monuments ni écrivains; car les inscriptions en caractères runiques sont encore en nombre considérable en Danemark, en Suède, en Norwége et en Islande. Jean Goerenson en a publié une collection de 1,173 (5), dont plusieurs ont été reconnues par de savants critiques comme antérieures à l'époque du christianisme (6). Saxo le grammairien va même jusqu'à dire que l'histoire des Scandinaves est sculptée sur les rochers de la Suède et du Danemark (7). A l'égard d'une

---

(1) *Allgemeine musikalische Zeitung.*; Leipsick, ann. 1843, p. 379.

(2) Per qual ragione nulla sappiamo di tante e tante genti? Perche scrittori e monumenti non ebbero; e questo perche? perche non ebber caratteri. *Verona illustr.*, col. 324.

(3) *Ibid.*, col. 326.

(4) In addit. ad Runograph., p. 74.

(5) Sous le titre de *Bautil*, Upsal, 1750, in-fol. m°.

(6) Cf. Schœffer, *Upsalia antiqua*, p. 40; Verelius, *Notæ ad Hervarar Saga*, p. 100; Legis, *Fundgruben des alten Nordens*, t. I, p. 68; *Swenska-Magazinet*, 1768; et Klüver, *Norske mindes-Moerke*.

(7) Nec ignotum volo.... majorum acta, patrii sermonis carminibus vulgata, linguæ suæ litteris, saxis ac rupibus insculpenda curasse. *Hist. Dan. præfat.*, p. 6, édit. de Müller.

écriture analogue chez les autres nations germaniques, son existence n'est pas moins démontrée, comme l'a prouvé l'illustre savant Wilhelm Grimm, dans son excellent ouvrage sur ce sujet (1).

Maffei n'est pas moins dans l'erreur en ce qu'il dit de l'absence des écrivains chez les nations gothiques et germaniques; car il existe une très-grande quantité d'anciens manuscrits concernant l'histoire, la poésie et la littérature des peuples septentrionaux en caractères runiques, et ces manuscrits sont les sources où les historiens danois et suédois ont puisé les matériaux de leurs ouvrages (2).

Maffei appuie son opinion du témoignage d'Élien, qui dit que les Thraces, ainsi que les autres barbares de l'Europe, considéraient l'usage des lettres comme une chose honteuse, tandis que ceux de l'Asie les cultivaient (3). Cependant cette autorité même conclut précisément le contraire de ce que le savant italien prétend en tirer. Et d'abord il est bon de remarquer que les barbares de l'Asie dont parle Élien sont les nations scythiques : or, comment se pourrait-il que les Scythes de l'Asie eussent un alphabet, et que les colonies de ces mêmes Scythes, qui peuplèrent la Thrace et les contrées septentrionales, n'en eussent pas connu l'usage? Élien, qui vivait à Rome dans le troisième siècle, ne connaissait des peuples de la Germanie que ceux avec qui les Romains avaient été en guerre, et conséquemment n'avait, comme tous les écrivains de l'antiquité, que des notions confuses concernant les Scandinaves, les Suèves et les Lombards. Nous avons d'ailleurs, dans une phrase de saint Jérôme, la preuve que les peuples issus des Scythes ou des Gètes, qui habitaient au nord de la Germanie, cultivaient les lettres au commencement du cinquième siècle, et qu'ils lisaient la Bible, soit dans la langue hébraïque, soit dans des traductions (4). Enfin, Maffei aurait dû comprendre que, pour mépriser les lettres, il faut les connaître.

Il argumente aussi du silence de tous les auteurs de l'antiquité sur l'existence des runes, antérieurement au sixième siècle, où Venance Fortunat, le premier des écrivains qui les ait mentionnées, a dit que les runes des barbares étaient tracées sur des tablettes de frêne avec un style (5); mais le si-

---

(1) *Ueber deutsche Runen*, Gœttingue, 1821, in-8°.

(2) Hiskes dit que ces manuscrits sont innombrables : *innumeri codices tam in litteris antiquis, quas runas vocant, quam in novis scriptio*. Antiq. litterat. septentr. in Dissert. epist., p. 122.

(3) Τῶν ἀρχαίων φασὶ Θρακῶν μηδένα ἐπίστασθαι γράμματα· ἀλλὰ καὶ ἐνόμιζον αἴχιστον εἶναι πάντες οἱ τὴν Εὐρώπην οἰκοῦντες βάρβαροι, χρῆσθαι γράμμασιν· οἱ δὲ ἐν τῇ Ἀσίᾳ, ὡς λόγος, ἐχρῶντο αὐτοῖς μᾶλλον. *Var. Hist.*, lib. VIII, c. 6. ex ed., Perizon., p. 493.

(4) Quis hoc crederet, ut barbara Getarum lingua hebraicam quæreret veritatem et dormitantibus, immo contendentibus Græcis, ipsa Germania spiritus sancti eloquia scrutaretur? *Epist. ad Junium et Fretelam.*

(5) Barbara fraxineis pingatur runa tabellis,
Quodque papyrus agit, virgula plana valet.
Epigr. 18 *ad Flavium*, lib. VII.

lence des écrivains antérieurs prouve seulement que les Goths, qui, dans le troisième siècle, avaient été défaits par Claude, en Macédoine, ne furent connus véritablement des Romains que lorsqu'ils eurent envahi le territoire de l'Empire. Avant la victoire de Claude II, surnommé *le Gothique*, ils étaient sortis de la Scandinavie pour faire la guerre aux Burgundes, aux Bastarnes, puis aux Vénèdes, aux Finnois, et avaient laissé des colonies dans la Finlande, où l'on entend encore aujourd'hui des mélodies appelées *runiques*, parce qu'elles ont été transmises originairement au moyen des runes. Vaincus cent ans plus tard par la formidable invasion des Huns, ils ne se montrèrent en force qu'au commencement du cinquième siècle. En 410, ils envahissent l'Italie, prennent et saccagent Rome, mais ne s'y établissent pas. Ce n'est qu'en 489 que les Ostrogoths, ou Goths orientaux, viennent sous la conduite de Théodoric, surnommé *le Grand*, chasser de l'Italie les Hérules, et y établissent définitivement leur domination en 493. Or, Venance Fortunat, né près de Trévise dans la première moitié du sixième siècle, et qui fit ses études à Ravenne, ville capitale du royaume des Goths, y vit ce qui est exprimé dans ses vers, et ce que les écrivains latins qui précédèrent son temps n'ont pu voir. Rien n'indique au surplus qu'il ait parlé d'une chose nouvelle chez ces peuples.

Après la conversion des Scandinaves à la religion chrétienne, l'Église mit tous ses soins à faire disparaître l'usage des runes, parce qu'elle les considérait comme des signes de magie : c'est ce qui a fait naître le doute chez quelques auteurs, au nombre desquels est Kircher, que les runes fussent de véritables caractères d'écriture ; mais, bien qu'on ne puisse douter que les Scandinaves ont attaché une signification mystérieuse à ces signes, Celsius établit d'une manière victorieuse, dans sa dissertation sur les inscriptions runiques de Helsinghland (1), que les runes étaient non-seulement une écriture à l'usage des nations du Nord, mais qu'elles étaient connues même du vulgaire, puisqu'elles servaient communément à conserver la mémoire des morts par les épitaphes, dont on possède un grand nombre.

Olaüs Worm, persuadé, comme la plupart des historiens danois, que les Scandinaves étaient aborigènes, croit qu'ils ont inventé les runes (2). Rudbeck, convaincu comme Verélius, que la Suède a été le pays le plus anciennement habité, que toutes les nations en tirent leur origine, et qu'elle est la véritable Atlantide de Platon, n'hésite pas plus que son savant compatriote à y faire naître l'invention des caractères runiques (3). Odin, considéré comme auteur de ces caractères, est souvent désigné par l'expression de *tête runique*. Olaf Thordson Hvitaskald, écrivain du douzième siècle, appelle l'alphabet runique *alphabet scandinave* (4). Enfin, on donnait autrefois à la

(1) *De Runarum antiq. Helsing.*, p. 13.
(2) *Danica literatura antiq.*, p. 1.
(3) *Atlantica sive Manheim vera Japheti posterorum sedes ac patria*, t. I, p. 19.
(4) V. l'*Edda assamt skalda app.*, p. 30, édit. de Rask.

Scanie le nom de *Pays des Runes* (1). C'est donc à tort que La Crose, Murray et d'autres antiquaires ont considéré les runes comme d'origine anglo-saxonne, car les runes des Anglo-Saxons ne sont évidemment que des modifications des runes scandinaves. Wanley a reconnu qu'elles tirent leur origine de celles-ci (2), et l'on sait que les plus anciennes ne remontent pas au-delà du cinquième siècle (3).

On voit par ce qui précède ce que devient l'opinion des littérateurs sur lesquels s'appuie Kiesewetter, et qui ne voient dans les caractères anglo-saxons qu'un alphabet inventé par les moines bénédictins dans les septième et huitième siècles; ils n'ont pas su que ce prétendu caractère monastique n'est qu'un mélange de lettres runiques avec l'alphabet latin porté en Angleterre par Augustin et ses compagnons, dans les premières années du septième siècle. La nécessité, pour les communications des moines avec les Saxons, produisit cet alphabet composé des deux éléments.

Il est évident, par les preuves qui viennent d'être rapportées, qu'une partie des Germains et les peuples du Nord ont eu une écriture qui n'était autre chose que les runes; que des monuments nombreux et authentiques démontrent qu'ils connaissaient cette écriture antérieurement à leurs conquêtes dans les Gaules, en Espagne et en Italie; enfin que les Saxons, qui s'établirent en Angleterre (de 449 à 455), avaient un alphabet du même genre; car ces Saxons étaient Goths, ainsi que le prouve un passage du périple de Marcionus d'Héraclée (4). Ils habitaient (originairement), dit ce géographe grec, la Chersonèse-Cimbrique, c'est-à-dire le *Jutland*, presqu'île du Danemark, où se trouvaient plusieurs autres peuples. L'argument qu'on a prétendu tirer de l'absence d'une écriture chez les nations du Nord de

---

(1) V. Suhm, *Histoire critique du Danemark*, t. III, p. 7 et 10.

(2) Illos Iutos anglo-saxonumque, cum in Britanniam advenerint, secum runas, sive gothicas literas, attulisse mihi persuasum est (Préface du second volume du *Thesaurus* de Hickes).

Un passage d'un ouvrage que Wanley a signalé dans son catalogue des manuscrits anglo-saxons est encore plus explicite; car on y lit : *Hæc etenim litterarum figuræ in gente Nortmannorum feruntur primitus inventæ*. V. *Essai sur l'origine des runes*, par M. Edélestan du Méril, p. 16.

(3) *Ibid.*, p. 19.

Jonas Arngrim, antiquaire islandais, qui a fait un travail considérable sur les formes des lettres runiques, d'après les tombeaux et autres monuments de son pays, dit que ces lettres n'ont pas seulement appartenu à la Norwége ou à l'Islande, mais qu'elles ont été en usage pour tous les dialectes de la langue gothique qu'on parlait dans les contrées septentrionales ainsi que chez les peuples voisins, et même en Angleterre, en Ecosse et en Irlande : « Has « litteras non ad Norwegiam adstringo aut Islandiam, sed ad linguam quæ nunc Norvagica, « nunc Danica dicta est; seu ipsam antiquam Gothicam qua etiam id temporis usum credo « totum orbem arctoum et populos vicinos; itemque Angliam, Scotiam, Irlandiam. » Ap. Ol. Wormii, *Literatura runica*, p. 45.

(4) Κατοικεῖ δὲ τὸν μὲν αὐχένα τῆς Χερσονήσου τὸ ἔθνος τῶν καλουμένων Ἀξόνων (Σαξόνων), αὐτὴν δὲ τὴν χερσόν ἔθνη πλεῖστα. Geographi græci minores, lib. II, 34. — V. sur ce passage la note de l'édition des *Geographi græci minores* de C. Müller. Paris, Ambr. Firmin Didot, vol. I, p. 557, 1re col.

l'Europe contre l'origine septentrionale des notations de la musique dans les temps de barbarie et au moyen âge est donc sans valeur.

A l'égard de l'origine orientale des runes, voyez la note E de notre introduction, et surtout les développements que nous donnons à ce sujet dans notre travail spécial sur les notations.

Il résulte de ce qui vient d'être dit que le principal argument de Kiesewetter contre l'origine septentrionale attribuée par nous aux notations qui sont l'objet de cette note, ne peut pas se soutenir en présence des autorités qui viennent d'être citées.

Quant à l'affirmation du même écrivain que ces notations, connues sous le nom de *neumes*, étaient la vraie *notation romaine,* ainsi qu'à la preuve qu'il croyait en donner par le prétendu antiphonaire de saint Grégoire, lequel se trouvait, dit-il, à l'abbaye de Saint-Gall, tout cela a été mis au néant depuis quelques années par la découverte de manuscrits du chant romain antérieurs au moyen âge, notés en véritable notation romaine, c'est-à-dire en lettres de l'alphabet latin, et par l'analyse faite du manuscrit de Saint-Gall par dom Anselme Schubiger, maître de chapelle de l'abbaye d'Einsiedeln, qui a démontré que cet antiphonaire est du dixième siècle.

Note G.

L'importance des accents toniques qui accompagnent le texte de la Bible est établie avec de nouveaux éclaircissements dans l'opuscule de M. Delitzsch (1). « La musique, dit-il, empiète dans la grammaire hébraïque « plus qu'elle ne le fait dans la grammaire d'aucune autre langue (2). » Plus loin, il formule cette proposition absolue : « Chaque vers de l'Ancien Tes- « tament forme une période musicale, réglée par des signes de notation, « et consistant en phrases majeures et mineures, avec leurs cadences. « On donne le nom d'*accents* à ces signes musicaux (3). » Ce qui distingue le système de M. Delitzsch dans l'interprétation de l'usage de ces accents, c'est qu'il les considère non-seulement comme des signes d'intonation musicale représentant des phrases ou des fragments de périodes, mais aussi comme des indications de la vraie ponctuation des vers. Ils marquent, selon ce système, la séparation des vers en deux hémistiches, et de plus les subdivisions de ces hémistiches en parties plus petites; ils servent enfin à séparer les mots ou à les réunir. Leur fonction, comme signes de ponc-

---

(1) *Physiologie und Musik in ihrer Bedeutung für die Grammatik, besonders die hebräische.* Leipsick, 1868.

(2)... Aber in die hebräische Grammatik greift die Musik ein wie in die Grammatik keiner andern Sprache, p. 23.

(3)... Jeder Vers des alttest. Textes bildet eine durch diese Tonzeichen geregelte, aus Vorder-und Nachsatz mit ihren Cadenzen bestehende musikalische Periode. Man nennt diese Tonzeichen Accente, p. 23, 24.

tuation, se confond avec leur fonction musicale, laquelle est devenue la plus importante par l'invention de cette notation, car un si grand nombre de signes n'était pas nécessaire pour la ponctuation (1).

Les accents toniques, dit M. Delitzsch, se composent d'environ trente petites figures diverses, lesquelles ont pour objet de représenter des formes de mélodies particulièrement affectées à certaines parties de la Bible, car les signes du chant des trois livres, les Psaumes, Job, et les Prophètes, diffèrent de ceux des autres livres. Les formes mélodiques, déterminées par la succession des accents, sont très-minutieusement réglées par des lois fixes, lesquelles, suivant le docte professeur dont les idées sont exposées ici, repoussent toute interprétation capricieuse ou fantaisiste. Cependant, s'il en est ainsi, d'où sont venues les interprétations multiples et sans analogie des mêmes signes, qu'on a vues au sixième chapitre du troisième livre de notre histoire? Et s'il y a si peu d'accord entre les Israélites des contrées diverses concernant la signification des accents toniques, n'est-ce pas que ces lois si précises dont parle M. Delitzsch ne sont pas mieux comprises que les signes eux-mêmes? Lui-même avoue que peu de personnes en ont une connaissance suffisante. « Ce n'est pas un petit tra- « vail, dit-il, que de se familiariser avec les détails de cette écriture figu- « rée : jusqu'à ce jour, il y a eu peu de savants juifs et encore moins de chré- « tiens dont l'esprit fût organisé pour surmonter les difficultés inhérentes « aux lois dont il s'agit (2). » On voit, dans ces paroles d'un homme dont la compétence ne peut être mise en doute, la confirmation de notre opinion, qu'après la destruction du premier temple de Jérusalem et les soixante et dix ans de captivité à Babylone, les traditions de l'ancien chant des Lévites s'étaient affaiblies, sinon absolument perdues. Plus tard, survinrent les événements qui chassèrent les Hébreux de leur patrie et les dispersèrent dans toutes les directions. Alors furent brisés pour toujours les anneaux de la chaîne qui devait rattacher les temps anciens aux modernes : les efforts faits dans la suite pour retrouver les traditions perdues ont été particulièrement infructueux quant à la notation des chants de la Bible.

M. Delitzsch pense que si la véritable signification des accents peut être un jour retrouvée ainsi que les principes fondamentaux des lois de leur enchaînement, ce sera non pas un grammairien, mais un musicien qui aura le mérite de la découverte. Pour démontrer la solidité de sa proposition à ce sujet, il demande qui pourrait aujourd'hui répondre aux questions sui-

---

(1) Aber die interpunktionelle Function ist mit der musikalischen verschmolzen und diese hat bei Erfindung dieser Zeichenschrift überwagen, wie daraus hervorgeht, dass der trennenden Accente sogrosse, etc. *Ibid.*

(2)... So leuchtet ein, dass es keine leichte Mühe ist, sich mit den Feinheiten dieser Zeichenschrift vertraut zu machen, und gewiss hat es von jeder nicht sehr viel jüdisch und nur wenige christliche Gelehrte gegeben, deren Hirn für allezeit lebendige Gegenwartigkeit aller dieser Gesetze organisirt war. *Ibid.*, p. 24.

vantes par des déductions logiques : « Pourquoi les accents toniques *mer-*
« *cha-paschta* se trouvent-ils souvent là où il semble que devraient être les
« signes *mehapash* (maphach)-*paschta?* Comment se fait-il que les accents
« *mercha-thébir* soient dans certains passages où devraient être *dargha-*
« *thébir?* pourquoi, enfin, aucun *zakef* ne peut-il suivre un *pazer* ni un
« *thélisha?* » L'intelligence du grammairien le plus perspicace, ajoute M. Delitzsch, ne parviendrait pas à résoudre ces difficultés, à moins qu'il n'eût fait une étude approfondie de la musique, car le choix des accents toniques et les règles de leurs successions sont du domaine du musicien.

Ici le savant professeur, abandonnant les considérations générales pour passer aux applications pratiques, ne donne pas, malheureusement, à celles-ci les développements nécessaires, parce que les conditions d'un discours académique ne lui permettaient pas de dépasser certaines limites : de là un peu d'obscurité dans sa pensée. Nous tâcherons de mettre toute la clarté possible dans l'analyse de cette partie de son discours.

Le grammairien, fût-il initié à la connaissance de la musique, en tirerait peu d'avantage pour son travail s'il n'avait appris les intonations des accents en usage chez les juifs allemands, dans la récitation des versets du Pentateuque, des Prophètes et des Lamentations de Jérémie, considérées comme les meilleures traditions pour ces parties de la Bible ; car les intonations sont partout en rapport avec le sens des paroles et avec l'accent naturel de la voix dans leur articulation. Ces anciennes mélodies, dit M. Delitzsch, ont un caractère profondément national et liturgique qui diffère essentiellement des formes mélodiques et des lois rhythmiques de la musique moderne : néanmoins elles produisent sur notre âme de vives impressions. Le professeur ajoute que les mélodies bibliques des juifs espagnols diffèrent de celles des allemands, mais qu'elles ont un caractère analogue.

Les personnes qui s'occupent de recherches sur ce sujet doivent s'attacher à la comparaison des diverses traditions pour en signaler les analogies et les dissemblances. On n'a fait jusqu'à ce jour que peu d'essais pour représenter par notre notation musicale la signification des accents toniques chez les Israélites des divers pays (1); il existe à la vérité des aperçus de cette signification tonale des accents auxquels on donne le nom de *tables de zarka* ou de *sarka*, parce que *zarka* est le premier signe qui s'y trouve, ce signe, placé au commencement du vers, étant celui qui marque le mieux sa séparation en deux hémistiches. L'opinion de M. Delitzsch est que les tables de *zarka* publiées jusqu'à l'époque actuelle doivent être revues avec soin : celle que Nagelsbach a donnée dans la deuxième édition de sa grammaire hébraïque doit être aussi rectifiée en plusieurs points;

(1) Cette comparaison n'avait pas été entreprise en effet ; nous avons cru devoir la faire dans le troisième livre de cette Histoire de la musique.

par exemple, le *paschta* y est représenté par un mouvement de tierce, tandis que sa signification est un mouvement de quinte.

Avant d'achever le résumé de l'écrit de M. Delitzsch, il est nécessaire de nous arrêter ici, pour faire remarquer qu'on pourrait désirer un ordre plus régulier dans les propositions qui s'y succèdent, et surtout des déductions plus logiques. L'objet principal de cette partie du discours est de démontrer qu'on n'a pas de renseignements certains concernant la signification de la plupart des accents toniques; cependant l'auteur présente, d'une manière affirmative et absolue, la tradition des juifs allemands pour le chant du Pentateuque, des Prophètes et des Lamentations, comme celle à laquelle il faut s'attacher. D'où lui vient cette assurance, dont la contradiction avec ce qui précède est manifeste? Si l'on a la certitude que la tradition des synagogues allemandes est la bonne pour les livres de la Bible dont il vient d'être parlé, on connaît donc absolument la signification des accents de ces livres, et dès lors tout ce qu'a dit le professeur sur notre incertitude à ce sujet n'est pas justifié. Mais, après son affirmation en faveur de la tradition germanico-hébraïque, il revient à sa première thèse et déclare qu'il faut refaire avec soin les tables de traduction des accents, et, pour donner un exemple des erreurs qui s'y glissent, il reproche à Nagelsbach d'avoir rendu le *paschta* par un mouvement de tierce, tandis qu'il aurait fallu un mouvement de quinte. Voilà donc deux significations différentes pour le même signe; mais ce ne sont pas les seules, car, ainsi qu'on l'a vu au sixième chapitre du troisième livre, les juifs orientaux font du paschta une répétition de la même note, lorsque le signe est placé sur la deuxième lettre du mot, et un mouvement de seconde lorsqu'il est sur l'avant-dernière lettre. Après ces observations nécessaires, nous revenons au résumé de l'écrit de M. Delitzsch.

La tradition musicale des accents toniques des Psaumes, du Livre de Job et de l'écriture (?) est perdue chez les juifs allemands et espagnols; il faut la chercher dans l'Orient, d'où elle provient. Cependant les noms anciens et nouveaux des accents fournissent quelques indications pour les mélodies : ainsi le nom et la figure du *pazer* indiquent un *tremolo* sur le mot qui porte cet accent; le *schalscheleth* fait connaître, par sa configuration, que le mot doit être articulé sur une série de notes rapides et imitant les formes contournées du serpent. Le sens des paroles peut aussi servir à déterminer la signification musicale des accents : ainsi le mot *sillouk* ou finale du vers exige dans les trois livres poétiques de la Bible une progression ascendante vers la tonique, et non descendante. La règle applicable aux accents du livre des Prophètes et des Lamentations de Jérémie pour les finales est le contraire de la précédente : au lieu d'être ascendantes, les finales y sont descendantes. Pour les Prophètes, la succession est *sol, ut, ré;* pour les Lamentations de Jérémie, dont le caractère est sombre, le diapason est grave, et les intonations descendantes des finales sont : *ut, si, sol,* ou *fa, mi, ré, ut.*

Ces dernières observations de M. Delitzsch sont fondées, au point de vue du sentiment à exprimer : cependant il reste toujours à savoir si la signification primitive de l'accent était conforme à ces théories. Quoi qu'on fasse, ces questions ne peuvent cesser d'être à l'état de problème. Redisons-le encore : si, après tant de vicissitudes, une tradition de la vraie signification des accents toniques de la Bible existe encore, ce n'est pas en Europe; c'est dans l'Orient et surtout en Égypte qu'il faut la chercher, car c'est dans ce pays que se réfugièrent beaucoup de familles israélites à l'époque de la prise de Jérusalem par Nabou-cadr-azer (Nabuchodonosor). Les interprétations des accents en usage chez leurs descendants, que nous avons fait connaître, ont ce caractère oriental dont il ne reste rien chez les juifs allemands, espagnols, français et anglais. D'ailleurs, ainsi que nous l'avons dit, les tonalités ne se ressemblent pas dans les synagogues de l'Orient et dans celles de l'Europe; les différences qui les distinguent suffisent pour démontrer que les traditions des unes et des autres n'ont pas la même origine.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS CE VOLUME.

INTRODUCTION.

APERÇU GÉNÉRAL DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES D'ORIGINE SÉMITIQUE.

LIVRE PREMIER.

LA MUSIQUE DANS L'ANCIENNE ÉGYPTE.

LIVRE DEUXIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES CHALDÉENS, LES BABYLONIENS, LES ASSYRIENS ET LES PHÉNICIENS.

LIVRE TROISIÈME.

DE LA MUSIQUE DES HÉBREUX.

APPENDICE DE L'INTRODUCTION.

Note A.

Note B.

Note C.

Note D.

FIN DE LA TABLE DU PREMIER VOLUME.

